P 326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 14 BUCUREȘTI Nr. 5

1969

7746/5

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct: ION GOLIAT

Membri:

SABIN DRĂGOI membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; DUMITRU POP; ROMULUS VULCĂNESCU; ION VLĂDUȚIU; OVIDIU BÎRLEA; GHEORGHE CIOBANU; NICOLAE RĂDULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; ANDREI BUCȘAN

Secretar de redacție:

AL. I. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135, sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

«La revue d'ethnographie et de folklore» paraît 6 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 10, — F.F. 49, — DM 40.

Toute commande à l'étranger sera adressée à Cartimex, Boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie ou à ses représentants à l'ètranger.

En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

ADRESA REDACȚIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

APARE DE 6 ORI PE AN

https://biblioteca-digitala.ro

926

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 14 — 1969 — Nr. 5

SUMAR

STUDII

Pag.

BENJAMIN SUCHOFF, Unele probleme privind folosirea maşinilor electronice de calcul la materialul etnomuzicologic al lui Bé'a Bartók 343
LIGIA BÎRGU-GEORGESCU, Analiza cîntecului epico-liric *Ciobănaş de la miori* 353
GHIZELA SULIŢEANU, Metoda experimentală în etnomuzicologie 369
SABINA ISPAS, Comentarii preliminare la *Vidros* (baladă şi colind) 383

MATERIALE

LIA STOICA VASILESCU, Cîteva consideraţii asupra „Focului lui Sîmedru" 395
ARTUR GOROVEI, Folcloristul Alexiu Viciu 401
VASILE CĂRĂBIŞ, O urmă de devălmăşie moşnenească 407

NOTE ŞI RECENZII

IOSIF HERŢEA, Observaţii pe marginea unei antologii a muzicii populare din Egipt. 411
I. C. CHIŢIMIA, *Folclorişti şi folcloristică românească*, Bucureşti, 1968 (*Radu Răulu*) 422
IORDAN DATCU, Ion Bîrlea (1883–1969). 425

Jew. 7776

https://biblioteca-digitala.ro

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 14 1969 No 5

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

BENJAMIN SUCHOFF, Quelques problèmes concernant l'emploi des machines électroniques de calcul pour le matériau ethnomusicologique de Béla Bartók 343
LIGIA BÎRGU-GEORGESCU, L'analyse du chant épico-lyrique *Ciobănaș de la miori* 353
GHIZELA SULIȚEANU, La méthode expérimentale dans l'ethnomusicologie 369
SABINA ISPAS, Observations préliminaires à propos de *Vidros* (ballade et colinda) 383

MATÉRIAUX

LIA STOICA VASILESCU, Quelques considérations sur « Focul lui Simedru » 395
ARTUR GOROVEI, Le folkloriste Alexiu Viciu 401
VASILE CĂRĂBIȘ, Une trace des anciennes organisations communautaires rurales 407

NOTES ET COMPTES RENDUS

IOSIF HERȚEA, Observations en marge d'une anthologie de la musique populaire d'Egypte 411
I. C. CHIȚIMIA, *Folcloriști și folcloristică românească*, Bucarest, 1968 *(Radu Răutu)* 422
IORDAN DATCU, Ion Bîrlea (1883—1969) 425

https://biblioteca-digitala.ro

UNELE PROBLEME PRIVIND FOLOSIREA MAȘINILOR ELECTRONICE DE CALCUL LA MATERIALUL ETNOMUZICOLOGIC AL LUI BÉLA BARTÓK

Dr. BENJAMIN SUCHOFF [1]

În 1942 i s-a cerut lui Bartók să scrie un comentariu în legătură cu procedeele care ar trebui aplicate în prelucrarea materialului etnomuzicologic. I s-a cerut de asemenea să evalueze randamentul practico-economic al acelor procedee. Răspunsul, datat 1 iunie 1942, publicat pe copertele interioare ale volumelor ce cuprind studiul său *Muzica populară românească* [2], este următorul: "Numai o investigare științifică sistematică a aspectelor morfologice ale materialului de muzică populară — constînd mai întîi în gruparea materialului după anumite metode, iar apoi în descrierea formelor și structurilor tipice care vor apărea în materialul astfel grupat — ne va da putința să stabilim cu claritate tipurile și să schițăm diverse concluzii privind transformarea, migrația melodiilor, relația lor cu materiale străine ș. a. m. d.

Diferite sisteme de grupare a muzicii populare au fost elaborate și folosite în cîteva țări din răsăritul Europei, mai cu seamă în Ungaria. Aceste sisteme ar putea lesne să fie aplicate, cu anumite modificări, la materialul vest-european și la cel anglo-american.

E destul de greu să reliefezi valoarea practică a acestei munci; faptul trist este că ea nu are nici o valoare practică. Dar, la urma urmelor, care e valoarea practică a atîtor altor investigații științifice, de pildă cercetările de istorie a artei? Istoria artelor ne apropie de înțelegerea activității conștiente a unor individualități într-un anumit domeniu al civilizației umane. Studierea folclorului muzical ne dă putința să înțelegem activitatea subconștientă a comunităților sociale într-un alt domeniu".

---

[1] Dr. Benjamin Suchoff este administrator al Succesiunii Béla Bartók. Articolul de față reprezintă o versiune revăzută a comunicării citite de către dr. Suchoff la Uniunea Compozitorilor din Republica Socialistă România, în București (18 iulie 1968) și Cluj (22 iulie), precum și la Academia de Științe din Budapesta (26 iulie). Pe lîngă funcția de director districtual al muzicii în Școlile publice Woodmere — Hewlett (New York), autorul articolului a fost timp de 15 ani custode al Arhivelor Bartók din New York.

[2] *Rumanian Folk Music*, vol. I—III. Edited by Benjamin Suchoff. The Hague, Martinus Nijhoff, 1967.

https://biblioteca-digitala.ro

Anul următor, în 1943, Bartók a schiţat din nou o paralelă între arta plastică şi muzică, de data asta în prima dintr-un ciclu de conferinţe ţinute la Universitatea Harvard. Referindu-se la ceea ce el denumea tendinţe revoluţionare în compoziţia şi pictura sec. XX, Bartók a prezentat în cursul conferinţei acest facsimil al unei picturi de Mondrian:

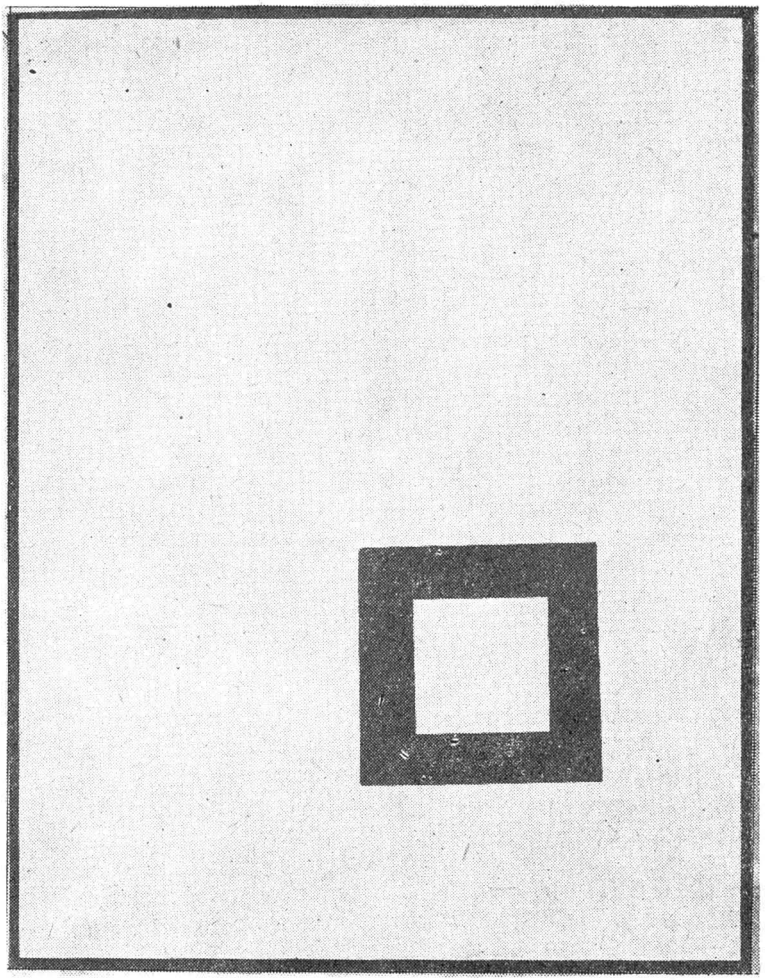


Fig. 1.

Însemnările sale arată că Bartók socotea această lucrare drept o ultrasimplificare: „Sînt doar un muzician şi nu sînt competent să judec pictura, dar o astfel de reducere a mijloacelor pare să fie un instrument mai degrabă sărac pentru o comunicare artistică satisfăcătoare. E la acelaşi nivel cu un cîntec publicat în Statele Unite de către un fost elev al meu de pian. Un cîntec destinat unei singure voci, bineînţeles fără acompaniament, şi care nu foloseşte nici un fel de cuvinte, doar vocale ca text. Acest

https://biblioteca-digitala.ro

cîntec evolua pe o singură treaptă a scării muzicale, fiind alcătuit aşadar dintr-un acelaşi sunet repetat mereu în diferite durate şi cu alternări de crescendo-diminuendo, forte-piano. Veţi fi probabil de acord că reducerea unui material, în acest chip, la aproape nimic e o metodă nesatisfăcătoare pentru crearea unei lucrări muzicale. În pictură această tendinţă revoluţionară a avut oarecare succes : picturi de Mondrian şi ale altor pictori cu orientare asemănătoare au fost cumpărate de unii în modul cel mai firesc. În literatură orientarea a avut mai puţin succes, iar în muzică de loc".

Există astăzi în etnomuzicologie o tendinţă revoluţionară privind simplificarea mijloacelor, pe care Bartók ar fi salutat-o cu entuziasm şi fără rezerve : prelucrarea electronică a datelor sau, cu alte cuvinte, folosirea calculatorului electronic [computer] ca instrument de cercetare pentru ştiinţele umaniste. Înainte de a expune experienţa mea proprie privind aplicarea computerului la materialul etnomuzicologic bartókian, ar fi poate binevenit să facem, pentru aceia care nu sînt familiarizaţi cu subiectul, o scurtă digresiune şi să dăm cîteva explicaţii asupra maşinii electronice de calculat.

Maşinile de prelucrare electronică a datelor sau computerii sînt aparate care execută diferite operaţii precum adunarea, scăderea, înmulţirea, împărţirea, ridicarea la putere, şi altele mai complicate, care se bazează pe instrucţiunile primite de la cei care le folosesc. Aceste instrucţiuni sînt numite programe ; persoana care alcătuieşte programe e numită programator. Muzicologul care doreşte să folosească un computer trebuie să cunoască anumite lucruri esenţiale despre operarea cu computerul, anume ceea ce computerii pot şi ceea ce nu pot să facă. Nu e cîtuşi de puţin de prisos pentru muzicolog să aibă la dispoziţie cunoştinţele unui programator profesionist ; altfel spus, rezultatul aşteptat este produs — cel puţin în teorie ! — de colaborarea muzicologului interesat în aplicaţiile computerilor şi a programatorului dornic să soluţioneze probleme de umanistică.

Într-un fel, un computer e ca o maşină obişnuită de calculat folosită pentru contabilitate : numerele sînt imprimate pe hîrtie sau pe un disc cu ajutorul unor butoane perforatoare, set după set, iar apoi adunate prin acţionarea unei manivele sau apăsarea unui buton marcat cu ADUNARE. Într-un calculator electronic însă, numerele ce se introduc în maşină sînt înmagazinate acolo pentru operare. Un şir de numere poate fi adunat cu altul, ambele scăzute dintr-un al treilea grup, primul şir poate fi restabilit în vederea altor operaţii ş. a. m. d., depinzînd de instrucţiunile date maşinii.

În locul unor butoane perforatoare, ca la maşina de calculat de birou, computerul, folosind mijloace speciale, citeşte datele care apar pe cartele perforate, pe bandă magnetică sau de hîrtie, pe discuri magnetice — care arată ca un maldăr de discuri de gramofon — sau cu ajutorul unei maşini de scris terminale care trimite mesaje electronice direct maşinii. Instrucţiunile (adică, programul), de obicei în aceeaşi formă ca şi datele, sînt şi ele citite de către maşină. După ce a memorat toate datele şi instrucţiunile, maşina trece la calculat pînă cînd rezultatele dorite sînt imprimate pe hîrtie, apar pe un ecran ca la televizor, numit tub catodic, sînt înregistrate pe bandă sau pe alte dispozitive.

https://biblioteca-digitala.ro

★

În timpul pregătirii pentru publicare a studiului lui Bartók despre *Muzica populară românească* s-au ivit anumite probleme editoriale. Un aspect al muncii editoriale l-a constituit problema variantelor. Într-un anumit număr de cazuri Bartók a omis să indice că o melodie românească sau străină reprezintă o variantă a unuia din cîntecele în discuție. În alte cazuri, el a intenționat să indice că un cîntec avea mai multe variante slovace, că un altul avea o variantă maghiară, iar o a treia melodie avea ca variantă un cîntec dintr-unul sau altul din volumele *Muzicii populare românești* — dar a neglijat să adauge numerele care ar fi putut identifica varianta. O altă complicație : *jumătatea doua* a unui cîntec putea fi varianta unei *prime părți* a unei alte melodii ș. a. m. d.

Avînd în vedere accentul deosebit pe care Bartók l-a pus pe identificarea variantelor interne și externe ale unui anumit material de muzică folclorică, cu alte cuvinte pe reconstituirea migrației melodiilor, am socotit o îndatorire editorială aceea de a încerca determinarea variantelor muzicale acolo unde Bartók le-a omis din greșeală în manuscrisul său final. Acei muzicologi care au fost în situația de a compara un cîntec cu alte cîteva sute, pentru a găsi legături, vor aprecia poate mai corect amploarea operației atunci cînd o variantă e căutată în fiecare fragment al unei melodii (precum ar fi al doilea, al treilea sau al patrulea rînd al melodiei).

Dacă am avea la dispoziție un index tematic sau lexical al melodiilor, sarcina ar fi simplificată sau chiar efectuată cu multă iuțeală și ușurință. Însă cum să determini cu ușurință o variantă atunci cînd melodiile sînt aranjate mai degrabă după însușirile lor stilistice speciale decît după principii lexicale ?

Ce se întîmplă cu sistemul de clasificare al lui Bartók, care aparent creează piedici cititorului în găsirea variantelor ? E simplu : sistemul lui Bartók se bazează pe ceea ce el numește criterii *gramaticale*. Criteriile gramaticale acordă prioritate trăsăturilor stilistice ale unui material ca mijloace de organizare în vederea descrierii. În ordinea importanței lor, pentru clasificare, criteriile sînt următoarele :

1) *Articularea formală* : numărul de secțiuni melodice ale unei piese. Aici trebuie incluse atît melodii cu structură difuză, cît și cu structură motivică.

2) *Sistemul ritmic* : adică, dacă melodiile sînt *parlando rubato* sau *tempo giusto* ; ultima categorie se subdivide în cazul unor melodii cu ritm punctat. Latura ritmică are o mare însemnătate, poate, în materialul maghiar și în mod special în cel bulgăresc.

3) *Structura textului* : numărul silabelor de text într-o secțiune melodică dată.

4) *Treptele cadențiale* sau cezurile unei secțiuni melodice. De mare importanță este cezura principală, care cade, de obicei, la sfîrșitul celui de-al doilea rînd.

5) *Ambitusul* întregii melodii.

6) *Structura ritmică* : formule de ritm, incluzînd și așa-numitele structuri bulgărești[3] în care, de pildă, opt silabe sînt divizate în modul 3—2—3.

7) *Structura conținutului* : ultimul criteriu luat în seamă. El are în vedere asemănarea sau deosebirea în conținutul unui rînd melodic al unui cîntec.

[3] Autorul are în vedere ritmul *aksak* (nota trad.).

https://biblioteca-digitala.ro

Bartók desemnează rîndurile melodice prin litere majuscule, ca AA, ABB, ABCD ș. a. m. d., litere care sînt îndeobște folosite de muzicologi în analiza lucrărilor muzicale.

În sistemul lexical de clasificare primul criteriu de indexare a unui material muzical îl constituie structura conținutului. Astfel, în cadrul sistemului gramatical, o melodie cu două rînduri va fi plasată foarte departe de o alta cu patru rînduri al cărei conținut e asemănător. Așa cum spune Bartók în introducerea la studiul său asupra muzicii populare din Iugoslavia, sistemul gramatical permite cercetătorului să găsească o melodie, dar pentru a putea face aceasta trebuie să ai mai întîi o oarecare familiaritate cu materialul și o cunoaștere completă a sistemului, destul de complicat, de grupare [4]. În urma experienței cîștigate din materialul românesc și sîrbo-croat, această cerință a lui ni se pare nu îndeajuns de răspicat afirmată. Celor mai mulți dintre aceia care studiază colecțiile de folclor muzical ale lui Bartók, o examinare notă cu notă a fiecărei melodii, într-o anumită categorie de cîntece, li se pare necesară. Urmează de aici că un index lexicografic sau un dicționar de teme ar avea o valoare considerabilă ca instrument de cercetare pentru muzicologul comparativist. Marea întrebare, deci, este : Cum se organizează un index lexical al unui material de muzică populară ?

Răspunsul se pare că se află în discuția făcută de Bartók privind problema variantelor : „A strînge la un loc toate variantele nu e atît de ușor cum ar putea să pară unui profan. Chiar dacă reușim să le localizăm pe toate în mod mecanic sau cu ajutorul memoriei, rămîne să fie stabilit cînd o melodie încetează de a mai fi varianta unei anumite melodii. Rămîne întrebarea primordială : ce caracterizează o melodie ca variantă a alteia ? Trebuie să spun că variante sînt acele melodii în care relațiile reciproce de înălțime a diferitelor sunete de bază prezintă o oarecare asemănare ; cu alte cuvinte, la care conturul melodic este în întregime sau parțial similar" [5].

Întorcîndu-mă pentru moment la eforturile mele pentru a identifica indicațiile de variante omise în diferitele volume de *Muzică populară românească*, semnalez că acum cîțiva ani ziarul *The New York Times* a publicat o dare de seamă asupra procedeelor noi de aplicare în științele umanistice a computerilor. Darea de seamă dezbătea munca ce era în curs de efectuare pentru literatură : redactarea de concordanțe, indexe și liste, de același gen, utile în cercetarea bibliografică. „Ei bine", mi-am spus, „ar fi cît se poate de binevenit dacă aceste procedee s-ar putea aplica la un indice tematic de melodii populare !" Cînd primul seminar american privind cercetarea cu computeri în muzicologie a fost anunțat pentru vara anului 1966 la Colegiul Harpur al Universității de stat din New York, la Binghamton, m-am înscris și am fost admis. Mi-au fost predate cunoștințe amănunțite de folosire a mașinilor de perforat, de limbaje programative, și altele. Am făcut experiențe cu melodiile cîntecelor sîrbo-croate ale lui Bartók ca proiect pilot pentru indexarea lexicală [6].

---

[4] B. Bartók, A. B. Lord, *Serbo-Croatian Folk Songs*, Columbia University Press, 1951, p. 15.

[5] B. Bartók, A. B. Lord, *op. cit.* p. 17.

[6] Îmi exprim aici gratitudinea față de asistența specială care mi-a fost acordată de către profesorul Harry B. Lincoln, directorul seminarului.

https://biblioteca-digitala.ro

Rezultatele acestei munci sînt publicate în articolul meu *Aplicații ale computerilor la materialul sîrbo-croat al lui Bartók* [7]. Desigur, există multe amănunte care au trebuit să fie lăsate deoparte în acel articol; el schițează un plan general al proiectului. Aceste amănunte și alte chestiuni legate de ele, rațiunea de a fi a articolului de față, sînt prezentate aici de întrebarea: Ce trebuie să figureze în redactarea unui indice tematic computerizat al unui material de muzică populară?

Primul pas, firește, e analiza materialului aflat la îndemînă. E, poate, mai bine să se înceapă cu cîntecele decît cu muzica instrumentală, pentru a se familiariza cu modul de aplicare al tehnicii computerilor la un material relativ mai simplu pentru analiză și prelucrare. Cîntecele sînt împărțite pe rînduri melodice, adică pe acele secțiuni ale muzicii care stau deasupra unui rînd de text. Rîndurile melodice derivate sînt apoi comparate după structura conținutului și etichetate în consecință; în cazuri îndoielnice rîndurile melodice problematice sînt socotite ca avînd un conținut diferit (computerul ne va ajuta mai tîrziu să luăm în această problemă o hotărîre definitivă). Dacă se folosește materialul lui Bartók, desigur, cea mai mare parte a analizei a fost deja efectuată de către Bartók pentru cel care cercetează: împărțirea pe rînduri melodice, structura conținutului și alte aspecte care vor fi discutate mai jos. Rînduri avînd conținut identic ori similar nu necesită să fie comparate; doar să fie ales primul rînd al unei anumite specii de conținut pentru a fi prelucrat.

E necesar ca o melodie ABCD să fie considerată ca alcătuită din patru părți deosebite în loc de a se lua doar primul rînd melodic pentru prelucrare, deoarece o melodie poate începe cu a doua jumătate a alteia. De aceea, trebuie să privim *rîndul* melodic ca elementul de bază destinat prelucrării.

Următorul pas după determinarea conținutului este simplificarea rîndului melodic, adică eliminarea tuturor sunetelor neesențiale — a ornamentelor —, așa încît să rămînă numai sunetele principale. Operația aceasta, care reclamă familiarizarea cu materialul disponibil, e explicată de Bartók în *Cîntece populare sîrbo-croate* [8] și poate fi observată și în *Muzica populară românească*, vol. I și II, mai cu seamă în notele marginale cu privire la melodii. Cu alte cuvinte, melodia trebuie redusă la același număr silabic ca rîndul de text de dedesubtul ei: cinci, șapte, opt, zece sau orice alt număr. La acest rînd melodic simplificat ne vom referi ca la un *incipit*. Acum sîntem în măsură să codificăm incipitul într-un grafic citibil de către mașină, așa-numitul *character string*, de exemplu: 22E 22 22Q/.26 H/ 25-Q 26 23 22/ 26 H 25-W RH RQ.

Bineînțeles, computerii diferă în privința felului de simboluri pe care le citesc. Totuși, principial ei acceptă toți cifre de la 0 la 9, în diverse combinații, iar cea mai mare parte dintre ei „înțeleg" alfabetul. Cele mai recente mașini americane acceptă caracterele mașinilor de scris standard, inclusiv punctuația, semnele pentru dolar și cenți, paranteze, precum și alte semne diverse. O metodă pentru a traduce computerilor muzica, folosind aceste caractere și denumită *Ford-Columbia Music Representation* [9],

[7] *Tempo* (London), 1967, nr. 80.

[8] *Op. cit.*, p. 18, 90 și aplicarea la exemplele muzicale (p. 96—228).

[9] Elaborată de Stefan Bauer-Mengelberg, președintele Colegiului de muzică Mannes în New York City, care este și instructor la *American Business Machines Corporation*.

https://biblioteca-digitala.ro

a fost elaborată recent în scopul de a servi ca *input*-limbaj [10] pentru un nou sistem de tipărire rapidă a muzicii. Spațiul nu ne îngăduie să explicăm aici acest sistem în ce privește tehnica de imprimare. Codul ca atare este cît se poate de potrivit pentru alcătuirea de indici muzicali, deoarece este atît de logic redactat. Cîteva din trăsăturile lui sînt prezentate în următorul tabel de echivalente grafice ale simbolurilor muzicale :

Cîteva echivavalente grafice ale semnelor muzicale

Codul înălțimilor (σ)		Codul alterațiilor (α)		Codul duratelor (δ)		Semne diverse	
Semn	Cod	Semn	Cod	Semn	Cod	Semn	Cod
$\underline{c}$ *pînă la* $\underline{c}^1$	*12 pînă la 19*	♯	#	𝅝	W	|	/
$\underline{d}^1$ *pînă la* $\underline{f}^2$	*20 pînă la 29*	𝄪	###	𝅗𝅥	H	||	//
$\underline{g}^2$ *pînă la* $\underline{c}^3$	*30 pînă la 33*	♭	-	♩	Q	⁞	/.
		♭♭	--	♪	E	*(Măsura de)* $\frac{2}{4}$	!M2:4
(de la 20 la 29 codul poate fi notat prescurtat sub forma 0 - 9)		♮	*	𝅘𝅥𝅯	.	𝄞	!G
						(Tonalitatea) Re major	!K2 ♯

Fig. 2.

Acum sîntem în măsură să transformăm notația muzicală a formei simplificate în semne alfabetice și cifrice, ca în acest exemplu muzical [11] :

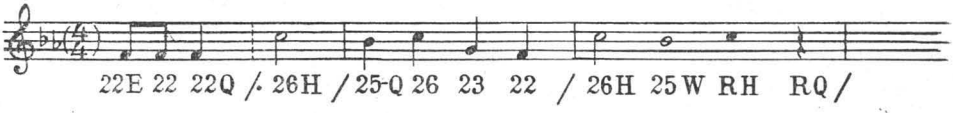



Fig. 3.

După ce codul e așternut pe hîrtie, se întrebuințează mijlocul obișnuit — cartelele perforate. Fie că se merge la mașina de perforat, care are o claviatură ca la mașina de scris, fie că — în cazuri mai fericite — sarcina se lasă în seama unui operator. După ce cartelele au fost perforate sînt introduse în computer sau într-o mașină specială de imprimat, iar un șpalt al cartelelor e obținut în vederea corecturii. Acum sîntem gata pentru operația de indexare, care e efectuată cu ajutorul unui program special scris pentru redactarea unui index lexicografic. Acest program poate fi obținut de la centrul de computeri al Universității Statului New York din Binghamton, fiind programat în limbajul denumit FORTRAN, sau poate fi obținut în limbajul PL/I de la Institutul pentru cercetări cu computeri în umanistică de pe lîngă Universitatea New York [12].

[10] Se numește *input* calea de introducere a informației în computer (de la cuvintele engleze *in* = în și *to put* = a pune).

[11] Melodia nr. 12 c din *op. cit.*, la nota 4.

[12] Programat de către d-na Cay Gill (Binghamton) și prof. Jack Heller (N. Y. U.)

https://biblioteca-digitala.ro

Cartelele completate şi corectate sînt transmise operatorului computerului, care le introduce în „cititorul de cartele" împreună cu cartelele conţinînd programul indexării. Programul comandă computerului să compare cele două cifre, ce reprezintă înălţimea sunetului unei melodii, cu cifrele melodiei următoare; cu alte cuvinte, să calculeze intervalele. Dacă cel de-al doilea rînd de cifre e mai ridicat, calculul e făcut în aşa fel încît şi cifra de la care se pleacă să fie memorată în computer. De exemplu, dacă secvenţa e codată 22... 23, rezultatul va fi exprimat sub forma +2, iar nu +1. De ce? Pentru că, muzical vorbind, distanţa de la 22 la 23 (adică de la *fa* [1] la *sol* [1]) e un interval de secundă. Dacă secvenţa e 23...22, rezultatul va fi exprimat sub forma −2. Fiecare cifru de înălţime, pînă la un total de şapte intervale, e comparat cu cel care îl urmează, iar rezultatul exprimat sub forma unor cifre cu plus sau minus care reprezintă intervalele brute dintre sunetele succesive.

Chestiunea calităţii intervalelor, adică intervale majore, minore, mărite ori micşorate, e lăsată deoparte în acest program de indexare. Experienţa a arătat că, dacă includem alteraţiile cromatice ca o constantă a operaţiei de indexare, indicele obţinut devine impropriu pentru referinţe rapide şi lesnicioase. Calitatea intervalelor poate fi însă programată, iar în anumite cazuri e chiar necesar ca ea să fie calculată pentru finalităţi lexicale precise.

Altă neluare în seamă e repetarea sunetului. Deoarece executanţii folosesc deseori repetarea ca un mijloc de acomodare a rîndului de text la o melodie împrumutată a cărei structură silabică e mai lungă, se recomandă redactarea unui index lexical care să nu ţină cont de repetări — în caz contrar, variantele vor fi îndepărtate unele de altele. Totuşi, şi în acest caz, sunetele repetate pot fi incluse în program după dorinţă. Astfel, dacă vrem să comparăm melodii comandînd computerului să deseneze conturul unei melodii sub forma unor linii drepte şi curbe, atunci includerea repetărilor ar putea deveni necesară. Mai jos dăm un exemplu muzical sîrbocroat sub forma unei serii de intervale cifrate:

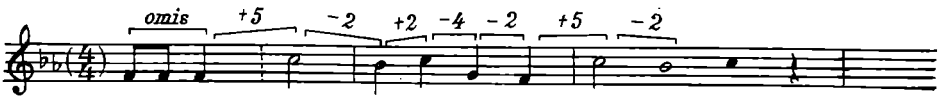



Fig. 4.

După ce toate cartelele au fost citite de computer, intervalele melodice calculate sub formă de cod cifrat, iar rezultatele memorate, maşina execută aşa-numitul *sort-merge program*. Adică, computerul revede seriile memorate şi le „amestecă" înăuntrul lui astfel încît în rezultatul final imprimat (*output*) cifrele mai mici să le preceadă pe cele mai mari, iar cifrele cu plus să le preceadă pe acelea cu minus. Cu alte cuvinte, +2 precedă pe +3, iar +3 precedă pe −3 etc. De exemplu:

+5−2+2−4−2+5−2
+5−2+2−4−2+5−4
+6−2+2−4−2+5−2
−2+2+2+2+2−2−2
−3+2+2+2+2−2−2

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă două sau mai multe secvențe intervalice sînt identice, se comandă computerului să le marcheze pentru a fi imprimate deosebit. Rezultatul acestui program apare pe o hîrtie de computer, așa încît diversele secvențe intervalice ale întregului material supus prelucrării să fie imprimate pe hîrtie cu coloane verticale duble sau triple. Excepții au loc atunci cînd două sau mai multe secvențe intervalice sînt identice, în care caz se comandă imprimatorului să le imprime pe un singur spațiu vertical.

Rezultatul astfel scris permite ochiului să ia cunoștință rapid de variante, deoarece seriile identice sînt alăturate pe cînd cele diferite sînt separate [13]:

+2+2+2−2−2−2
+2+2+2−2−2−2
+2+2+2−2−2−2

+2+2+2−2−2−3

+2+2+2−2+3−2
+2+2+2−2+3−2
etc.

Valoarea acestui tip de aplicare a computerilor a apărut limpede în timpul prelucrării pe care am efectuat-o asupra materialului sîrbo-croat al lui Bartók: computerul a identificat variante și erori de clasificare care îi scăpaseră lui Bartók. Iar în recent redactatul index de melodii din Maramureș, culese de Bartók, pe care l-am pregătit ca apendice la vol. V al publicației *Rumanian Folk Music*, computerul a descoperit că cel de-al treilea rînd melodic al colindei nr. 15 din Maramureș, care are patru rînduri, are conținut independent (notat C), iar acest rînd este o variantă melodică a primului rînd al melodiei nr. 88 a din Maramureș. Un alt exemplu îl constituie melodia nr. 11 (colindă) din Maramureș, al cărei prim rînd (A) pare să fie o variantă de contur a ultimului rînd (D) al melodiei nr. 108 din aceeași colecție.

Există unele interesante procedee statistice care pot fi aplicate la melodiile codate sau la secvențele de intervale [14]. Problemele privind indexarea ritmului pot fi și ele tratate cu metode ale calculatoarelor [15]. La fel de importantă este o nouă metodă de aliere a materialului periferic (adică datele extramuzicale) cu melodiile codate, metodă care duce la rezultate imprimate sub formă de concordanțe, indici și tabele statistice [16]. Toate

[13] Indicele finit poate fi prevăzut cu orice gen de informație utilă în scopuri de cercetare. De ex. sistemul *Ford-Columbia Music Representation* poate fi mixat cu secvențele intervalice astfel încît comparația să includă și ritmul, calitatea intervalelor, sunetele repetate, fără ca aceasta să facă necesară consultarea notațiilor muzicale originale. Denumirile de clasificare, numerele melodiilor, numerele fișelor și alte date asemănătoare pot fi și ele imprimate dacă informația necesară apare pe cartele adecvate.

[14] Pentru amănunte vezi eseul meu *Computer-Oriented Comparative Musicology* în *The Computer and Music* (edited by H. B. Lincoln), Cornell University Press, Ithaca (N. Y.), 1969.

[15] Vezi articolul meu *Computerized Folk Song Research and the Problem of Variants* în *Computers and the Humanities*, martie 1968.

[16] Elaborată de dr. Heller, director al I. C. R. H. (New York University), sub acronimul GRIPHOS (General Retrieval and Information Processor for Humanities-Oriented Studies); această metodă e folosită de asemenea de către Museum Computer Network, ca și de Biblioteca Națiunilor Unite.

https://biblioteca-digitala.ro

aceste tehnici sînt utilizate în prezent în studierea ştiinţifică a materialului bartókian, ca şi a altor materiale muzicale şi etnomuzicologice.

În perioada 1941—1942, cînd Bartók s-a consacrat studierii muzicii populare sîrbo-croate şi româneşti, el nu a compus nimic. E interesant să ne închipuim că, dacă în acei doi ani Bartók ar fi avut la îndemînă un computer şi diferitele metode de aplicare a calculatoarelor în cercetarea etnomuzicologică, el ar fi putut dispune de timp şi energie ca să adauge alte lucrări capodoperelor muzicale pe care le-a compus în ultima perioadă a vieţii sale, în America.

Traducere de Nicolae Rădulescu

QUELQUES PROBLÈMMES CONCERNANT L'EMPLOI DES MACHINES ÉLÉCTRONIQUES DE CALCUL POUR LE MATÉRIAU ETHNOMUSICOLOGIQUE DE BÉLA BARTÓK

Après des explications concernant les computers et leur application quant aux sciences humanistes, l'auteur indique la manière dont on a codifié les mélodies populaires vocales recueillies par Bartók : on a pris pour base la rangée mélodique (correspondant à un vers) et on l'a simplifiée en écartant les sons que l'on a considéré comme non essentiels (les ornements), jusqu'à une ossature réduite au même nombre de syllabes que la rangée du texte respectif. La manière du codage peut être déduite des exemples 2—4 qui accompagnent l'article : les chiffres indiquent la hauteur absolue des sons, et les lettres leur durée ; le profil mélodique est noté par des chiffres (2 = seconde, 3 = tierce, 4 = quarte, etc.), précédés par le signe plus, lorsque l'intervalle est ascendant, ou minus, lorsqu'il est descendant (sans que l'on tienne compte pour l'instant de la qualité des intervalles : grands, petits, aggrandis, réduits). Le computer les assortit de telle manière que le résultat final imprimé montre d'abord les chiffres plus bas qui précèdent les grands, et ceux portant le signe plus précèdent ceux au signe minus. En appliquant cette méthode, l'auteur a été en mesure d'indiquer certains améliorements dans le classement des mélodies populaires du Maramureş fait par Bartók (v. le vol. I de la publication *Rumanian Folk Music*).

https://biblioteca-digitala.ro

ANALIZA CÎNTECULUI EPICO-LIRIC *CIOBĂNAȘ DE LA MIORI*

LIGIA BÎRGU-GEORGESCU

De o factură similară cu a baladei *Miorița* în ceea ce privește conținutul tematic, cîntecul *Ciobănaș de la miori* a suscitat interesul diverșilor cercetători, avînd ca rezultat unele comentarii de natură estetică [1], ori pagini mai largi privind forma și conținutul [2].

Vom încerca inițial o sumară schiță a legăturilor dintre cele două piese folclorice, impusă de dependența conținuturilor lor.

Pe plan filozofic ambele piese folclorice ilustrează aspecte ale concepției de viață ale poporului referitoare la problemele fundamentale ale existenței. Ideea filozofică pe care se axează cele două producții artistice reprezintă atitudinea eroului popular față de natură, muncă și moarte. În *Miorița* dezvoltarea acestei idei se prezintă mai amplu, mai cuprinzător, datorită posibilității artistice de gen a producției, în timp ce cîntecul analizat aci concentrează la maxim ideea artistică.

După denumirea obișnuită în folcloristică, *Ciobănaș de la miori* reprezintă așa-zisul „testament al ciobanului" din *Miorița*. Există însă o diferențiere a actului morții celor doi păstori din producțiile amintite.

Primul plan (Miorița), în care logic ar exista posibilitatea intervenției voinței omului. Acesta, aflînd că i se pregătește moartea, ar putea să se apere sau să se resemneze.

Al doilea plan (Ciobănaș de la miori), atitudinea omului, în general, în fața morții, care însă a avut loc. În cadrul ultimului plan, considerăm că această atitudine nu poate fi considerată drept resemnare, deoarece ea depășește voința umană.

În *Miorița* ciobanul află despre complotul pus la cale împotriva sa fără să ia nici o măsură de apărare. Din atitudinea lui se desprinde în adevăr pasivitatea, resemnarea [3] în fața morții. Nu putem afirma același lucru despre ciobanul din cîntecul prezentat de noi. Acesta nu știe cînd și unde va muri. Dialogul, imaginat după moarte, redă un fapt deja efectuat

[1] Dumitru Caracostea, *Balada poporană*, curs litografiat, anii 1932–1933, p. 762.

[2] Liviu Rusu, *Le sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine*, Paris, Félix Alcan, 1935, p. 92–96.

[3] Liviu Rusu, *De la resemnare la acțiunea creatoare în poezia noastră populară*, în „Viața românească", 1965, nr. 3, p. 111.

Rev. etn. folc., tom. 14, nr. 5, p. 353–368, București, 1969

https://biblioteca-digitala.ro

în care nu se poate pune problema intervenţiei sau nonintervenţiei eroului respectiv. Abia după împlinirea actului morţii el poate relata despre locul şi felul cum a decurs acest eveniment tragic, necunoscîndu-le anterior. Ca expresie lingvistică toată această naraţiune a înmormîntării îmbracă, în marea majoritate a variantelor cercetate de noi, o formă trecută şi nu viitoare ca în *Mioriţa*.

Considerăm necesară comparaţia întreprinsă pentru a ne diferenţia punctul de vedere faţă de Liviu Rusu din studiul mai sus citat.

Ca şi balada *Mioriţa*, cîntecul *Ciobănaş de la miori* are la bază un fapt social de natură etnografică. Trecerea de la viaţă la moarte e atît de legată în cunoştiinţa populară de ceremonialul de înmormîntare, încît, în situaţia de faţă, cînd eroul liric e lipsit de colectivitatea care să acţioneze, ceremonialul are totuşi loc — natura preluînd misiunile fundamentale.

Cîntecul este un dialog între ciobănaş şi reprezentantul colectivităţii, care are rolul de a constata dacă ceremonialul tradiţional a fost îndeplinit corect şi complet.

În cursul său *Balada populară română*, D. Caracostea atribuie acestui cîntec funcţia de bocet păstoresc, care apoi a trecut în lirica obişnuită [4]. Considerăm însă că acest atribut depăşeşte intenţia piesei discutate, ea prezentîndu-se nu ca un bocet, ci ca o constatare a îndeplinirii anumitor necesităţi, a unor acte obligatorii în cadrul ritualului de trecere [5], existînd credinţa că decedatul ar putea avea acţiune malefică asupra colectivităţii în cazul neexecutării momentelor ceremoniale. Desprindem deci ca punct iniţial de plecare al cîntecului un caracter practic. Ca o consecinţă a celor de mai sus, întregul conţinut al textului discutat este realizat pe baza unei substituţii, fenomen similar *Mioriţei*: ... „la substitution de quelque élément ou objet fortuit aux accessoires de cérémonies paysannes" [6]. În practică această substituţie are o funcţie determinată: „la déploration de ceux qui succombent au loin, parmi des étrangers ou seuls" [7].

Această substituţie determină întreaga atmosferă generală, care denotă seninătatea şi totala detaşare a eroului liric de actul morţii sale, împotriva căruia nu are nici un sentiment de revoltă, deoarece nu cauza morţii reprezintă obiectul principal al discuţiei, ci modul de desfăşurare al ceremonialului de înmormîntare. Moartea este privită aici ca un fapt obiectiv într-un complex de fenomene naturale: furtună, fulgere, trăsnete. Mesajul artistic şi uman al cîntecului este perfectul echilibru şi armonia dintre om şi univers: omul ca parte integrantă a acestuia din urmă. Din tot dialogul, pe baza căruia este construit întregul cîntec, se desprinde o atitudine plină de demnitate, sobrietate şi stăpînire de sine. Întrebările şi răspunsurile se succedă cu o maiestate deosebită, care nu se poate datora decît echilibrului interior al eroului liric. Legătura strînsă a omului cu natura, fuziunea dusă pînă la contopire cu universul vădesc o concepţie filozofică

[4] Dumitru Caracostea, *op. cit.*, p. 764.

[5] Arnold van Gennep, *Du berceau à la tombe, Manuel de folklore français contemporain*, Paris, Edition A. et J. Picard et C$_{ie}$, 1948.

[6] Constantin Brăiloiu, *Sur une ballade roumaine (Mioritza)*, Genève, 1964, p. 4.

[7] *Ibidem*, p. 5.

https://biblioteca-digitala.ro

deosebită. Integrarea este atît de totală încît la bucuriile sau la durerile acestuia natura e prezentă [8].

Cercetînd materialul informativ al variantelor cîntecului, culese în cadrul Institutului de etnografie și folclor, majoritatea din Cîmpulung-Muscel [9], și care sînt totodată și cele mai complete dintre toate variantele considerate de noi, ne-am putut da seama de faptul că fiecare informator localizează evenimentul morții ciobanului. Uneori mai vag, ca în relatările inf. Al. Cercel din Cîmpulung : „Ie tot bătrînesc, atunc apăruse pîn 1905, pîn atunc nu-l auzisem. Și oameni îl cîntau, care ierau cu oili. Vezi la iei să mai întîmpla cîte un acčident, să surpa un munte dă ploaie și cădea peste ei, apăi iei scotea cîntecu, și auzeam și noi" [1] . Alteori precizările sînt și mai directe : „Au scos fetele de la Nucșoara un cîntec despre un čioban care a murit trăznit acu doi ani" [11]. Aceeași afirmație la altă informatoare : „To dă cînd eram mică l-am auzit. A ieșit atunc un cîntec, a trăznit un čioban și l-am auzit" [12]. Datorită preciziei informațiilor am putea fi tentați să atribuim locul de origine al cîntecului acestei regiuni, ceea ce ar constitui însă o eroare, deoarece relatări la fel de sigure găsim și la materialul ardelenesc, evenimentul morții fiind adaptat strict la împrejurarea care l-a provocat : „De cînd o omorît un zinar pi-un orlățan, i-o datu o bîtă la ureke s-o-nketritu sînzele-n ielu ș-o muritu ș-apă altu orlățanu i-o cîntat-o pe asta" [13].

Cu ocazia primului război mondial, ciobanul, eroul liric al cîntecului nostru, a fost înlocuit în unele variante cu „un sergent de vînători", „roșiori" sau „infanteri". Este interesant de remarcat faptul că schimbarea eroului liric aduce după sine și o schimbare de atmosferă, în unele variante chiar o transformare a schemei compoziționale, fenomen pe care îl vom prezenta în cursul lucrării.

Ca gen, *Ciobănaș de la miori* este un cîntec epico-liric, substanța epică fiind dată de întrebare, iar răspunsul avînd prin excelență un caracter liric.

Pentru reliefarea diferențelor dintre variante considerăm necesară matricea redată mai jos (am notat I, II...XII numărul de ordine al momentelor componente care apar în cuprinsul tuturor variantelor și al cărui procedeu de stabilire îl vom reda în continuare, și 1, 2, 3...33 numărul de ordine al variantelor. Prezența momentelor în diversele variante am marcat-o cu semnul +; vezi tabelul de la pag. următoare).

Matricea de mai sus a avut rolul să releveze diferența dintre variante din punctul de vedere al caracterului lor complet sau mai puțin complet, precum și gradul de frecvență al diverselor momente.

---

[8] Ovid Densusianu notează în *Viața românească în poezia noastră populară*, II, București Edit. Casei școalelor, 1923, p. 41—42 : „cîntecul acesta exprimă dragostea ciobanului pentru tot ce e strîns legat de viața lui, cum și credința că nimic din ce se găsește pe lîngă el nu poate rămîne strein de dînsul fără să participe la întîmplările soartei lui".

[9] Cu această ocazie mulțumesc tov. Al. Amzulescu, care mi-a pus la dispoziție întreg materialul din regiunea respectivă.

[10] Var. 9 (vezi trimiterea 14).

[11] Var. 10.

[12] Var. 14.

[13] Var. 7.

https://biblioteca-digitala.ro

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	total
1	+	+	+	+	+	+	+	+	+				9
2	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+			10
3	+		+	+		+		+	+			+	7
4	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		11
5	+	+	+	+	+			+	+	+			8
6	+		+	+		+	+			+			6
7	+	+	+	+	+		+				+		7
8	+	+	+	+	+	+	+	+	+				9
9	+		+	+	+	+	+	+	+				8
10	+		+	+	+	+	+						6
11	+	+	+	+		+	+					+	7
12	+	+	+	+		+	+						6
13	+	+	+		+	+	+						6
14	+	+	+	+		+		+		+			7
15	+	+	+	+			+	+					6
16	+	+	+	+									4
17	+		+										2
18	+												1
19	+												1
20	+	+											2
21	+												1
22	+												1
23	+	+	+	+									4
24	+	+											2
25	+	+	+	+									4
26	+		+	+		+							4
27	+		+	+	+	+	+						6
28	+		+										2
29	+		+	+			+						4
30	+												1
31	+		+	+			+						4
32	+												1
33	+												1
Total	33	16	24	21	10	14	15	9	7	5	2	2	

Pentru un studiu ştiinţific am considerat o singură variantă tip, cea mai bine conturată din cele treizeci şi trei de variante depistate [14], publicată de O. Densusianu în culegerea sa *Flori alese*, p. 109.

[14] *Var. 1*, O. Densusianu, *Flori alese*, Bucureşti, Pavel Suru, 1920, p. 109; *var. 2*, Teodorescu-Kirileanu, *Comoara sufletului, Cîntece poporale*, Suceava, Editura şi tipografia Soc. Şcoala

https://biblioteca-digitala.ro

Am exclus, ca variantă de bază, variantele 2 și 3, deși cuprind cele mai multe momente, deoarece varianta 2 se transformă într-un cîntec de dragoste, iar varianta 3 are finalul similar cu balada *Mioriţa*. Varianta 8, care aparent se prezintă la egalitate cu varianta Densusianu, continuă într-un mod neinteresant pentru analiza noastră (vezi descrierea variantelor, momentul IX).

Am stabilit apoi anumite momente principale în conformitate cu relativa lor dependenţă faţă de context. Nonexistenţa acestora în cuprinsul unora dintre variante este un argument pentru segmentarea întreprinsă. Pe baza acestora am procedat la comparaţia cu celelalte variante pentru a scoate în evidenţă variaţiile existente faţă de tipul principal, luat iniţial. În genere, în fiecare moment am cuprins o întrebare și un răspuns, marea majoritate reprezentînd o anume etapă a ceremonialului de înmormîntare și avînd o idee poetică bine conturată.

În cuprinsul cîntecului am definit nouă momente principale :

1) locul morţii ;
2) cauza morţii ;
3) momentul jelirii ;
4) momentul scăldatului ; .
5) momentul împînzitului ;
6) momentul ţinerii lumînării ;
7) momentul îngropării ;
8) locul fluierului ;
9) rolul fluierului după moarte.

În afară de acestea în unele variante mai apar :

10) momentul tămîierii mortului ;
11) momentul tragerii clopotelor ;
12) momentul vegherii mortului (v. matricea).

---

română, 1920, p. 75 ; *var. 3, ibidem*, p. 91 ; *var. 4*, I. G. Ciuncanu, *Doine și alte cîntece*, Craiova, tip. „Fulgerul", 1911, p. 38 ; *var. 5*, D. G. Kiriac, *Cîntece populare românești*, Bucureşti, Edit. muzicală a Uniunii compozit. din R. P. R., 1960, p. 97 ; *var. 6, ibidem*, p. 96 ; *var. 7*, D. Șandru și F. Brînzeu, *Printre ciobanii din Jina*, Bucureşti, Socec, 1934, p. 345 ; *var. 8*, „Izvoraşul", 12 (1925), nr. 9, p. 252—253, Gladna Română—Severin, inf. Iulian Oprişani, culeg. Romulus Radu ; *var. 9*, mg. 1113 d, Cîmpulung-Muscel, 19.VI.1957 ; *var. 10*, mg. 511 i I, Nucşoara—Curtea de Argeş, 16. V. 1955 ; *var. 11*, fg. 8824 b, Boteni—Muscel, 15. XI. 1958 ; *var. 12*, mg. 1487 f, Boteni — Muscel, 15.XI. 1958 ; *var. 13*, i. 17622, Godeni—Muscel, 24. V. 1957 ; *var. 14*, fg. 8708 b, Dragoslave—Muscel, 27. VII. 1940 ; *var. 15*, mg. 1104 h, Godeni—Muscel, 27.V.1957 ; *var. 16*, fg. 6052 a, Cîmpulung-Muscel, 30.I.1914 ; *var. 17*, i. 14794, Bughea de Sus — Muscel, 21. V. 1953 ; *var. 18*, i. 25048 Nucşoara—Curtea de Argeş, 16.V.1955 ; *var. 19*, fg. 7498, Bogaţi—Găeşti, 22. VI. 1939 ; *var. 20*, fg. 8708 b, Dragoslave—Muscel, 27. VI. 1940 ; *var. 21*, fg. 147 a, Muşeteşti —Curtea de Argeş, 1912 ; *var. 22*, fg. 2236 a, Costeşti, 14. I. 1935 ; *var. 23*, fg. 6052 a, Cîmpulung—Muscel, 30. I. 1934 ; *var. 24*, fg. 98 a, Zărneşti—Braşov, 4. VI. 1931 ; *var. 25*, fg. 14.116, Cerişor-Hunedoara, 29. XII. 1950 ; *var. 26*, fg. 14116, Cerişor—Hunedoara, 28.XII.1950 ; *var. 27*, G. F. Ciauşanu, G. Fira și C. M. Popescu, *Culegere de folclor din jud. Vîlcea*, Bucureşti, Cultura naţională, 1928, p. 75 ; *var. 28*, C. Rădulescu-Codin, *Literatură, tradiţii și obiceiuri din Corbii Muscelului*, Bucureşti, Cultura naţională, 1929, p. 26 ; *var. 29*, Niculescu-Varone, *Folclor versificat din Moldova, Poezii populare din com. Plopeni, plasa Bucecea, jud. Botoşani*, 1936, p. 8 ; *var. 30*, fg. 10240 a, Mărul—Severin, 22. VIII. 1946 ; *var. 31*, fg. 10081 a, Cornereva—Orşova, 14. VII. 1946 ; *var. 32*, i. 19456, Sadova—Cîmpulung Moldovenesc, 6. VIII. 1958 ; *var. 33*, fg. 11665, Coşbuc—Năsăud, 10.VIII. 1950. Ordinea variantelor a fost întocmită ţinînd seama de : diferenţierea eroului liric, colecţii și regiuni.

https://biblioteca-digitala.ro

În linii mari conținutul cîntecului este următorul: ciobanul moare singur, departe de colectivitate, în urma unei catastrofe naturale. Pentru ca ceremonialul îndătinat să aibă loc, natura preia acest rol de înfăptuitor. Dialogul, după cum am relatat anterior, are rolul de a constata dacă actele obligatorii, în cazul morții, au fost îndeplinite cu stricteţe. Rolul fluierului după moarte se include tot în ceremonialul de înmormîntare: chemarea oilor care să plîngă după datină la mormîntul celui mort. Variantele diferă din punctul de vedere al desfăşurării ceremonialului, materialul nostru prezentînd forme ca:

— Ciobănaş de la miori,
Un ţ-a fost soarta să mori?
— Sus în vîrfu muntelui,
În bătaia vîntului,
În urletu lupului (var. 18)

dar şi varianta considerată de noi tip, din colecţia Densusianu, în care etapele obligatorii ale actului ritual sînt aproape în întregime:

1. Foaie verde de trei flori,
Ciobănaş de la miori,
1. Un ţ-o fost moartea să mori?
— Sus în vîrfu muntelui,
5. În bătaia vîntului,
La cetina bradului.
2. — Şi de ce moarte-ai murit?
— De trăznet cînd a trăznit.
3. — De jelit cin te-a jelit?
10 — Păsările-au ciripit,
Pe mine că m-au jelit.
4. — De scăldat cin te-a scăldat?
— Ploile cînd au plouat
Pe mine că m-au scăldat.
5. 15 — De împînzit cin te-a împînzit?
— Luna cînd a răsărit
Pe mine că m-a împînzit.
— Luminarea cin ţi-a pus?
— Soarele cînd a fost sus.
7. 20 — De îngropat cin te-a îngropat?
— Trei brazi mari s-au răsturnat,
Pe mine că m-a-ngropat.
8. — Fluieraşul un l-ai pus?
— În craca bradului sus.
9. 25 Şi cînd vîntul mi-o bătea,
Fluieraşul mi-o cînta,
Oile s-or aduna,
Pe mine că m-or căta. (var. 1).

https://biblioteca-digitala.ro

Momentul I — locul morții. Momentul introductiv diferă neesențial în cadrul celor treizeci și trei de variante. O parte din variante[15] debutează cu versul *passe-partout*[16] „Foaie verde de trei flori". Apropiat ca număr de acesta, este introducerea directă „Ciobănaș de la miori", care numără zece variante[17]. Versul *passe-partout* se schimbă în unele variante sub forma: „Foaie verde trei cicori" (9, 6, 21) sau „Frunză verde de trifoi" (8). Variantele care au suferit o adaptare, cu ocazia primului război mondial, schimbă și versul *passe-partout*: „Frunză verde de-un bujor" (27) sau „Foaie verde doi bujori" (28).

Al doilea vers: „Ciobănaș de la miori" este inclus în majoritatea textelor[18], dispărînd doar în variantele în care eroul liric a fost înlocuit cu: „soldat de vînători" (27), „soldat din infanteri" (28), „soldat de roșiori" (29), „sergent de vînători" (30, 31). Versul-interogație „Un ți-a fost moartea să mori"[19], care are drept scop stabilirea locului morții, diferă formal în unele variante. Un număr de douăzeci și una de texte[20] schimbă termenul „moarte" cu cel de „soartă", fapt care aparent aduce o nuanță deosebită conținutului — de infiltrare a credinței în soartă. Aceeași nuanță o cuprind și versurile „Un ți-a fost ursit să mori?"[21] și „Un ți-a fost scris ca să mori"? (10). Cum însă din cele treizeci și trei de variante în treizeci și două din ele nu mai apare niciodată un altul similar, considerăm că nu se poate atribui cîntecului un caracter superstițios.

Versurile 4—6 ale variantei Densusianu cuprind localizarea morții eroului. Unele texte conțin numai versurile-interogație și locul morții[22], care în genere este similar în toate variantele: „Sus în vîrful muntelui (sau a dealului),/În bătaia vîntului,/La cetina bradului" (1, 17, 19). Variațiile existente constau în dispariția alternativă a versului 5 sau 6[23] față de varianta tip, sau dimpotrivă prin noi completări comparativ cu aceasta, care precizează și lărgesc cadrul acțiunii: „La tulpina fagului,/Sub cetina bradului" (10, 15) sau „Sus în vîrfu muntelui,/ La urletu lupului,/La marginea jepului,/ La șuieru (sau aieru) vîntului"[24]. În una din variante versul „La cetina bradului" este înlocuit cu versul „La hotaru neamțului" (4), deși eroul liric este cioban, probabil însă o influență a formelor noi de evoluție a cîntecului. Tot datorită contaminării celor două forme, veche și nouă, în una din variante al cărui erou liric este tot cioban, întîlnim versurile: „Sus în vîrfu munților,/ În bătaia gloanțelor"(32). Este demn de remarcat faptul că în variantele mai vechi nu există, în general, o precizare strictă a unui anume loc în care s-a desfășurat tragicul eveniment. O singură variantă, al cărei erou este ciobănașul, denumește locul morții: „În munții Bălcanului" (8).

---

[15] 1, 4, 5, 10, 11, 12.

[16] Vezi Radu Niculescu, *Constanțe în structura cîntecului epico-liric din Transilvania*, în *Studii de poetică și stilistică*, București, E. P. L., 1966, p. 118.

[17] 3, 7, 13, 14, 17, 18, 20, 22, 25, 26.

[18] 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 32, 33.

[19] 1, 8, 21, 23, 24, 25.

[20] 5, 6, 7, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 17, 18, 19, 20, 22, 26, 28, 29, 30, 31, 32.

[21] 2, 3, 4, 27, 33.

[22] 18, 19, 21, 30 (care continuă cu un motiv total diferit), 32, 33.

[23] 2, 3, 5, 9, 11, 12, 14, 15, 16, 20, 23, 24, 25, 26, 30, 31.

[24] 6, 7, 18, 21, 22.

https://biblioteca-digitala.ro

În variantele mai noi, în care eroul liric obişnuit este înlocuit prin soldat sau sergent, versurile variază de la un cîntec la altul : „În munţii Carpaţilor,/ Sub cetina brazilor,/ În faţa tranşeilor,/ În bătaia gloanţelor,/ În focu ghiulelelor" (28) sau : „În bătaia gloanţelor/Şi de dragu fraţilor" (29) sau : „La cetina brazilor,/ În guriţa tunului" (27). Apropierea în timp a evenimentului, care a provocat adaptarea cîntecului respectiv (primul război mondial), a permis păstrarea anumitor date mai sigure privitoare la locul morţii : munţii Carpaţi, în care au avut loc istoricele lupte cu armatele germane. Memoria a fost stimulată nu numai de factorul timp, ci şi de cel cultural, care a întreţinut anumite date şi locuri legate de război. După cum se observă, substituirea personajului aduce după sine schimbări pertinente în atmosfera cîntecului, adaptabilă la noua situaţie, la noul eveniment.

Momentul II — cauza morţii. Un grup de zece texte[25] nu consemnează cauza morţii eroului, trecînd în mod firesc la descrierea etapelor succesive ale ceremonialului de înmormîntare (Nu am inclus în acestea şi variantele amintite mai sus care cuprind doar primele două momente.) Elementul natural care a provocat moartea eroului este unul singur în variantele păstoreşti : trăsnetul [26]. Există o singură excepţie, varianta din Jina (7), în care eroul este omorît de un alt cioban : „Şi pe tinị cinị tẹ-o omorîtu ?/Da bîta cîn m-o lovitu".

În variantele în care ciobanul este înlocuit (27, 28, 29, 30, 31), cauza care produce tragicul eveniment nu se precizează, ci doar se sugerează prin fragmentul precedent. Un singur text (27) cuprinde un final-concluzie care stabileşte şi cauza morţii : „Soldate de vînători,/Aşa-i fost ursat să mori/ De guriţa tunului./Tunuri că mi-au bubuit,/ Gloanţele s-au risipit,/Soldaţii i-au omorît".

Momentul III — jelirea. Înainte de a purcede la descrierea etapelor ceremoniale este necesar de subliniat faptul că ordinea acestora nu este riguroasă, variind de la un text la celălalt. Nu toate variantele păstrează ordinea celei din colecţia Densusianu, fapt care nu afectează însă schema cîntecului.

Cel mai frecvent, păsările sînt acelea care îndeplinesc acest moment obligatoriu : „De jelit cin te-a jelit ?/ Păsările-au ciripit,/ Pe mine că m-au jelit"[27]. Versul 11 din varianta Densusianu, care stilistic întăreşte afirmaţia prin repetiţia verbului, lipseşte în cele mai multe din variante. Oile participă şi ele la jalea morţii ciobanului : „De jelit cin m-a jelit ?/ Păsările-au ciripit,/ Oile cînd au pornit" (10, 3, 6) sau chiar ursul : „Şi pe tini cini tẹ-a jeli ?/Ursu cînd s-a moroi" (7). Repetiţia sinonimică a verbului subliniază prin reluare această acţiune, sugerînd ataşamentul profund al oilor faţă de cioban : „De *jălit* cin te-a *jăli* ?/Oile cînd m-or simţi./De *cîntat* cin te-a *cînta* ?/Miorile cînd m-or vedea" (3).Sinonimia apare nu numai în cazul predicatului : a jăli — a cînta, ci şi a subiectului : oi — mioare. Într-o variantă din Hunedoara această etapă ceremonială este îndeplinită de elementele cosmice, precum şi de brazi : „De jălit čine-l jăleạ ?/Fu luna şi stelele !/ După ịel čin să cînta ? / Vînturile cîn bătea,/Brazi deşi să legăna"(26).

[25] 3, 6, 9, 10, 17, 22, 26, 28, 29, 31.
[26] 1, 2, 4, 5, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 20, 23, 24, 25.
[27] 1, 2, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 23, 25, 27, 28, 29.

https://biblioteca-digitala.ro

O grupă deosebită o formează partea din textele cu caracter mai nou în care în afară de păsări, al căror nume se specifică : cucul și mierla, se mai adaugă mama și iubita eroului, iar în altele, obuzul și tunul : „De jelit cin te-o jeli ?/ Păsările s-or întîlni,/Cucul, mierla c-or veni/ Și pe mine m-or jeli ;/ Numai mama dac-ar ști,/Ea la mine ar veni/ Și cu drag m-ar jelui ;/ Și nici mîndra mea nu știe/ La trupșoru meu să vie,/ Să vie să mă jelească/ Și cu popă să-mi citească./Nu m-a plîns frați și surori,/Nu m-a dat nimenea flori" (28) sau : „De jelit cin te-a jelit ?/ Tunul cînd a bubuit"(27). Varianta 31 are o manieră deosebită de interogație : „Măi sergent, dă te-a jelit ?/ Obuzu cînd a venit". Această specificare a elementelor care deplîng moartea eroului sînt o consecință a caracterului relativ nou al variantelor, în care n-a operat încă generalizarea, permițîndu-se astfel păstrarea anumitor amănunte [28].

Momentul IV — scăldatul. Variațiile în cazul acestei etape sînt mai puține. În general, ploaia este factorul principal : „De scăldat cin te-a scăldat ?/ Ploile cînd au plouat/ Pe mine că m-au scăldat" [29]. Pe lîngă aceasta ca un element similar apare și roua : „Măi cioban, cin te-a scăldat ?/ Ploile cînd a plouat/ Și roua cînd a picat" (10). Într-una din variantele de război întîlnim substituția metaforică a ploii : „Norii cînd s-au scuturat" (27).Ca rezultat al pătrunderii ritualului creștin, tot în una din aceste variante este și prezența versului „Dumnezeu cînd a plouat" (31), care nu se întîlnește în nici o variantă mai veche.

Momentul V — împînzitul. Al cincilea moment stabilit în descrierea cîntecului este împînzitul mortului. În îndeplinirea acestuia găsim alte substituții metaforice : *luna* „De împînzit cin te-a împînzit ? / Luna cînd a răsărit/Pe mine că m-a împînzit" (1,8) ; *codrul*, în diverse ipostaze : „Codru cînd a gălbenit,/ Frunza din el a căzut/ Și pe mine m-a împînzit" (9) sau : „Codru cînd a înverzit" (13) ; *frunza* se asociază ca imagine codrului, îndeplinind cel mai adesea acest oficiu : „De împînzit cin te-a împînzit ?/ Frunza cînd s-a risipit" (2, 4, 5, 10, 27). Ca și în cazurile anterioare, unele variante sînt lipsite de acest moment. Trimiterile s-au făcut strict numai la variantele care-l includ în cuprinsul lor.

Momentul VI — ținerea lumînării și aprinderea candelei. Cele două elemente cosmice luna și soarele, în diversele ipostaze de răsărit și apus, substituie, în genere, factorul uman : „Soarele cînd a fost sus (cînd a apus)"[30] sau : „Lumînarea cin ți-apus ?/ Luna galbenă de sus" (4), precum și : „Lumina cin ți-a ținut ? Luna cînd a răsărit" (6, 9, 12). Cînd în unele variante cele două momente apar împreună în ordine succesivă, repartiția se face fără o rigoare anumită : „Lumînări cine ți-apus ?/ Soarele cînd a a apus !/ Candelă cin ți-a gătit ?/ Luna cînd a răsărit" (2), dar și : „Lumînarea cin ți-a pus ? /Luna galbenă de sus./ Candela cin ți-a aprins ?/ Soarele pe cer întins"(4). Uneori sînt asociate, dar în faze diferite : „Lumînare cin ți-a pus ?/ Soarele cînd a apus/Și luna cînd a fost sus" (10). În una din variantele al cărei erou liric este ostașul căzut, celor doi aștri li se atașează și „Maica Precista" : „Soarele cînd a spus,/ Soarele și cu luna/ Și cu Maica Precista" (27).

---

[28] Ovidiu Bîrlea, *Procesul de creație al baladei populare române*, extras din "Revista Fundațiilor", an. VIII, București, 1941, p. 558—598.

[29] 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 23, 25, 26, 27, 29.

[30] 1, 3, 8, 11, 13, 14, 27.

https://biblioteca-digitala.ro

Momentul VII — îngroparea. Munţii îndeplinesc în majoritatea variantelor acest rol : „De îngropat cin te-a îngropat ?/ Munţii cînd s-au dărîmat" [31]. Pentru stabilirea grandorii acestui spectacol substantivului „munţii" i se alătură în unele variante diverse epitete : „munţii mari", „munţii înalţi" sau pentru singularizare intervine articolul proclitic adjectival de factură populară *ăi* : „Munţii *ăi mari*".

Aceeaşi funcţie o îndeplinesc şi brazii, care în variantele 1, 8 au şi un număr des întîlnit în literatura noastră populară — trei : „ — Trei brazi mari s-au răsturnat,/Pe mine m-au îngropat" (1, 4, 7, 8). În două dintre variantele cunoscute de noi oficierea acestui act este realizată de factori asemănători munţilor, dar de amplitudine redusă : „Delurli cînd s-au surpat" (15) şi „Malurli cînd s-au surpat" (10).

Obuzul, în variantele noi, are acest rol ca o consecinţă a adaptării cîntecului la noile evenimente : „Măi sergent, dă te-a-ngropat ?/Obusu cînd a picat" (31).

Momentul VII — locul fluierului. Ca şi în cazul momentelor anterioare, locul fluierului lipseşte din cele mai multe variante. Spre deosebire de *Mioriţa* însă, fluierul, după evenimentul tragic al morţii, nu este aşezat pe mormîntul ciobanului, la capul său, ci în „creanga bradului" sau în „vîrful bradului" : „Fluieraşul un l-ai pus ?/ În craca bradului sus" [32] sau „În vîrful bradului sus" (3). Este evident faptul că acest moment aparţine numai variantelor cu caracter păstoresc. Prezenţa fluierului în cuprinsul acestui cîntec poate fi o influenţă a *Mioriţei* datorită apropierii intime a conţinuturilor celor două piese folclorice. Evident această apreciere nu poate fi cotată ca o certitudine, ci ca o prezumţie sugerată de ultimul moment al cîntecului, similar cu cel al *Mioriţei*.

Momentul IX — rolul fluierului după moarte. Singura parte a cîntecului care din punctul de vedere al plasării în timp se prezintă, în majoritatea variantelor, sub formă de acţiune viitoare, în opoziţie cu verbele care notează desfăşurarea ceremonialului, este sfîrşitul, ilustrare a rolului fluierului după moarte — de a aduna oile care să-l plîngă sau doar să-l caute : „Şi cînd vîntul mi-o bătea/Fluieraşul mi-o cînta,/Oile s-or aduna,/ Pe mine că m-or căta" (1, 3). În una din variante sfîrşitul este identic cu cel din *Mioriţa* : „Vîntul cînd va bate/Prin el o străbate/Şi oile s-or strînge,/ Pe mine m-or plînge/Cu lăcrămi de sînge" (4). Influenţa *Mioriţei* este certă, cîntecul schimbînd chiar şi metrul caracteristic versului catalectic de 7 silabe în cel de 6. Uneori funcţia fluierului este total schimbată, rezultat al unei contaminări cu un cîntec de dragoste : „Vînturile c-or sufla,/Cetina s-a clătina,/Fluieraşul a suna :/ Pentru puica din ponoară,/Pentru-o dragoste de-o vară"(2).

Un număr foarte restrîns de variante, după cum am notat anterior, adaugă etapelor ceremoniale cunoscute altele ca : *tămîierea mortului*, efectuată de negură şi brumă : „Cine mi te-a tămîiat ?/Negurli cînd s-a lăsat" (14, 4, 2) sau : „Spune, cin te-a tămîiat ?/ Brazii nalţi cînd s-au plecat" (5, 6) ; *tragerea clopotelor*, îndeplinită de oi : „Clopotul, cin ţi l-a tras ?/ Oile cînd au plecat" (4, 7), precum şi *vegherea mortului*, înfăptuită de lună : „De păzit cin te-a păzit ? / Luna cînd a răsărit" (11, 3).

[31] 2, 6, 9, 11, 12, 13, 27, 29.
[32] 1, 2, 4, 5, 8, 9.

https://biblioteca-digitala.ro

O singură variantă (8) încheie cu regretul ciobanului după turma sa. Versurile nu excelează prin realizare artistică, constituind mai mult o înşiruire de acţiuni în care apar şi versuri din *Mioriţa*, dar sînt o mărturie a preocupării artistului creator faţă de ocupaţia eroului liric: „Oile s-or aduna/Şi pe mine m-or căuta,/ M-or căuta şi m-or afla/Şi atunci s-or strînge,/ Pe mine m-or plînge,/Cu lacrimi de sînge;/Că mult tare le-am iubit/ Şi de lupi eu le-am păzit/ Şi bine le-am hărănit:/ Vara tot cu flori frumoase,/ Iarna le duceam acasă,/C-otavă le hărăneam,/ Apă din rîu le-aduceam/Şi cu ele mă culcam./Ei, săraci oile mele, Pe unde-or ajunge ele./Şi berbecii mei cornuţi/La cine or fi vînduţi./ Mioarele mele frumoase/ Şi mielele drăgăstoase,/Casapii le-or cumpăra/Şi pe ele le-or tăia,/ Le-or tăia şi le-or mînca./ Au, au, au, inima mea,/ Ele s-or împrăştia,/La mormînt nu s-or mai strînge,/Pe mine nu m-or mai plînge/Cu lacrimi de sînge". Legătura dintre păstor şi turma sa este atît de strînsă încît după moartea acestuia se întrevede destrămarea şi distrugerea întregii stîni.

Una dintre variantele noi (29), după enumerarea etapelor ceremoniale, continuă cu unele elemente semicărturăreşti. Legătura dintre prima parte a cîntecului şi sfîrşitul său este făcută de un singur factor: prezenţa aceluiaşi erou liric. Trecerea dintr-un cadru în celălalt are loc brusc, cu ajutorul vocativului: „Măi soldat, tu ai soţie?/ Arma că-s la datorie./ Ieu îs bucuros că mor/Num atunci cînd al mieu dor/Împlinit va fi-n vecie/Pintru scumpa Românie,/ Fraţii noştri toţ uniţi/Fie-n veci nedespărţiţi".

Analiza prin comparaţie a materialului nostru cu întregul ceremonial de înmormîntare [33] ne relevă un fapt deosebit: creatorul popular a selecţionat din acesta etapele esenţiale, pe care le-a transpus pe plan artistic prin metaforizarea elementelor naturale ce înlocuiesc pe cele umane. Există anumite momente absolut obligatorii, fără de care ritualul de trecere nu poate avea loc. Convertirea de pe plan social pe plan artistic este tocmai urmarea acestei selecţii atente, efectuată de artist.

Interpretarea derivată finală a textului are ca rezultat simbolul singurătăţii morţii, care apare încă din versurile de început prin prezenţa sintagmelor: . . . „în *vîrful muntelui,/În bătaia vîntului,/ La cetina bradului*", cerute de acţiunea verbului *a muri* din versul al II-lea. Toate cele trei sintagme nu indică un loc precis ca în variantele noi: în „*munţii Carpaţilor*", ci unul general, care implică o solitudine totală.

La nivel morfologic articolul definit individualizează cele trei substantive: vîrful, bătaia, cetina, atribuindu-le un caracter de unicitate. Simbolul este accentuat de relaţia în lanţ a celor trei sintagme, a căror construcţie similară reliefează şi mai mult unitatea lor: prepoziţie + substantiv în acuzativ + substantiv în genetiv.

Un rol anume în construcţia sintagmatică *La cetina bradului* îl joacă prepoziţia *la*. În vorbirea uzuală construcţia ar fi fost: *Sub* cetina bradului. *La* în această relaţie implică locul originar al substantivului *cetină*, fapt ce creează ambiguitate contextului. Locul morţii este lipsit astfel de coordonate reale, devenind un loc simbolic.

Asocierea celor trei elemente: munte, vînt, brad, care luate în parte sînt de natură să designeze simbolul singurătăţii, este completată, pe măsura dezvoltării textului, cu metaforele ce substituie elementul uman în desfă-

[33] S. Fl. Marian, *Înmormîntarea la români*, Bucureşti, Lito-tipografia Carol Göbl, 1892.

https://biblioteca-digitala.ro

şurarea ritualului funebru. Acest moment al locului morţii este singurul care nu lipseşte din nici o variantă, după cum reiese din matricea anterioară. Explicaţia rezidă din importanţa pe care o prezintă în desemnarea conţinutului simbolic al cîntecului. Celelalte momente cu rol de completare, de augmentare a simbolului, pot lipsi în diverse variante. Dispariţia acestuia însă, care constituie pilonul structural al cîntecului, ar duce la dispariţia cîntecului însuşi, fapt argumentat de variantele lui, ce pot fi formate numai din momentul I (var. 18), dar niciodată din — I + II + III . . . + XII.

Cele trei sintagme discutate îşi păstrează sensul lor propriu, implicînd în acelaşi timp şi simbolul pe care îl conţin. Conotaţiile termenilor componenţi şi sensul general obţinut al contextului le conferă acestora sensuri simbolice. Acelaşi fenomen are loc şi în cazul metaforelor care înlocuiesc, în cuprinsul cîntecului, elementul uman.

Procesul de metaforizare este totdeauna sugerat de versul cu rol de interogaţie, care creează o aşteptare emotivă, provocată de repetiţia formei verbale ce indică un anume moment ceremonial :

De *scăldat* cîn te-a *scăldat*?

Comparaţia care se stabileşte între cei doi termeni expliciţi ai metaforelor se realizează în special pe baza unor relaţii ce se contractează între acţiunile lor verbale :

Ploile cînd au *plouat*
Pe mine că m-au *scăldat*.

Cele două acţiuni verbale comparate apar în cuprinsul fiecărui moment a ceremonialului : a ploua — a scălda, a ciripi — a jeli etc.

Acţiunile verbale ce permit metaforizarea au fost selecţionate de către creatorul popular pe baza anumitor proprietăţi comune care există între cei doi termeni ai metaforei. În cadrul contextului metafora este îmbogăţită ca sens prin diverse procedee sintactice, aceleaşi în cuprinsul fiecărui moment ritual, prin structurarea paralelă a versurilor etc.

Făcînd abstracţie de partea introductivă şi finală a cîntecului, bazate tot pe o construcţie simetrică, se poate stabili o schemă, care de obicei este respectată cu stricteţe şi care se prezintă sub următoarea formă :

Întrebare : supin + subiect + complement direct + predicat
Răspuns : subiect + temporală
complement direct + predicat

Ex. : — De împinzit cîn te-a împinzit?
— Luna cînd a răsărit
Pe mine că m-a împinzit. (1)

La nivel sintactic, simbolul este realizat de tipare sintactice tip care dau o cadenţă textului. Există anumite permanenţe care vin insistent în aproape toate variantele, deosebind astfel cîntecul respectiv de restul liricii. Una din aceste permanenţe este propoziţia temporală, întîlnită în toate momentele care descriu un act ceremonial, introdusă prin adverbul de

https://biblioteca-digitala.ro

timp *cînd*, asociat în aproape toate variantele cu un verb la perfectul compus, sugerînd astfel o acțiune încheiată, ireversibilă. Chiar dacă alte variante folosesc viitorul în locul perfectului compus, în desfășurarea ceremonialului funerar, totuși momentul prim care fixează locul morții apare întotdeauna cu timpul trecut, marcînd în felul acesta implacabilul. În plus cele două timpuri, perfectul compus și viitorul, revin alternativ [34].

Un alt tipar sintactic caracteristic cîntecului este propoziția principală avînd ca subiect pronumele relativ-interogativ „*cine*". Ea este folosită de creator în aceeași proporție ca și propoziția temporală, revenind în toate fragmentele care notează ceremonialul de înmormîntare. Alternanța dintre cele două propoziții, temporală și principală, care se succedă în întreaga desfășurare a cîntecului, redă prin simplitatea mijloacelor un maximum de exprimare artistică. În varianta Densusianu, ca și în altele (8, 9, 12), apare cu aceeași insistență construcția : „pe mine că m-a . . . ", verbul schimbîndu-se după conținutul etapei ceremoniale. Ea se repetă ca o concluzie a fiecărui moment, ca o indicație că totul s-a petrecut după datina obișnuită și nu în alt fel, întărind prin afirmație versul precedent :

De *îngropat* cin te-a *îngopat*?
Trei brazi mari s-au răsturnat,
Pe mine că m-a *îngropat*.

Prin repetiția verbului din versul-interogație, construcția respectivă are rolul de a reliefa metafora inclusă în cuprinsul fiecărui moment ritual.

Toate metaforele contextului dețin un rol cheie în cuprinsul propozițiilor în care sînt incluse — acela de subiect — , fapt ce argumentează importanța lor pentru fiecare moment ritual. Peste sensul metaforic se suprapune, prin acțiunea contextului, un sens simbolic care radiază din cuprinsul momentului prim al cîntecului. Influența este reciprocă : după suprapunerea sensului simbolic metaforele acționează la rîndul lor în același scop — de reliefare a simbolului contextului [35].

Tot la nivel sintactic, un alt mijloc de reliefare a simbolului este construcția paralelă a versurilor. Paralelismul în cadrul acestui cîntec are un rol anumit. El izvorăște din nevoia de a nota succint și substanțial enumerarea actelor tradiționale ale ceremonialului mortuar. Integrarea în serii paralele a acestor momente are rolul de a releva evoluția obiectului tratat. Fragmentele cîntecului care cuprind aceste etape ceremoniale includ trei versuri, în cele mai multe variante două, lipsind de obicei versul final, care subliniază și încheie unul din actele funerare. În genere, însă, versurile textului se grupează două cîte două în pseudodistihuri, care formează termenii binari ai unei structuri paralele. După cum reiese din schema redată anterior, versurile prime și secunde ale episoadelor alcătuiesc în cadrul cîntecului unități sintactice asemănătoare, sau altfel spus : toate versurile-întrebare au o schemă și toate versurile-răspuns, alta. Paralelismul rezidă

[34] Influența contextului asupra reliefării simbolului a fost rezolvată cu competență de Sorin Alexandrescu în lucrarea : *Simbol și simbolizare. Observații asupra unor procedee poetice argheziene*, în *Studii de poetică și stilistică*, București, E. P. L., 1966, p. 347 și urm.

[35] Liliana Ionescu, *Paralelismul în lirica populară*, în *Studii de poetică și stilistică*, București, E. P. L., 1966, p. 53.

https://biblioteca-digitala.ro

nu numai în simetria celor două sau trei versuri, care formează un anumit moment al cîntecului, ci mai ales în simetria momentelor. Exemplu :

— De jelit cin te-a jelit ?
— Păsările-au ciripit,
Pe mine că m-au jelit.

dar şi în continuare :

— De scăldat cin te-a scăldat ?
— Ploile cînd au plouat
Pe mine că m-au scăldat... etc. (1).

Notînd deci cu P_1 primul moment, $P_2 \ldots P_n$, distingem o simetrie în conţinutul fiecărui P, dar şi între P_1 , $P_2 \ldots P_n$.

Există abateri de la această schemă în unele variante în care supinul introductiv, cu rol de anunţ al etapei ceremoniale din versul interogaţie, este înlocuit cu versul *a spune* la modul imperativ, căruia i se aplică însă acelaşi procedeu al repetiţiei ;

Spune, cine te-a jelit ?
Păsările-au ciripit.
Spune, cine te-a împînzit ?
Frunzele s-au risipit etc. (5)

O altă variantă păstrează supinul obişnuit, introducînd însă şi un vocativ în aceeaşi poziţie iniţială ca şi primul :

Măi cioban, cînd ai murit
Spune-mi tu cin te-a jelit ?
dar şi :
De-ngropat cin te-a-ngropat ?
Malurile cînd s-au surpat. (10)

Această formă a vocativului este întîlnită şi împreună cu versul în al cărui conţinut intră verbul *a spune*, ca în exemplul de mai sus, dar şi independent :

— Măi cioban, cin te-a scăldat ?
— Ploile cînd au plouat
Şi roua cînd a picat. (10)

Cele două forme : supinul şi vocativul alternează fără rigurozitate, repetîndu-se de mai multe ori fiecare. Această repetare obstinată a unor elemente lexicale creează o anumită ritmicitate, impunînd o atmosferă anume, care face ca momentele succesive să capete o profunzime deosebită şi în felul acesta ideea sau sentimentul exprimat devine mai pregnant pentru ascultător sau cititor.

https://biblioteca-digitala.ro

Conform schemei întocmite de Liliana Ionescu [36] privitoare la situaţiile posibile ale numărului de termeni şi versuri ce pot fi incluse în cuprinsul paralelismelor, cîntecul nostru s-ar prezenta sub forma următoare :

Termeni	Versuri
2	3
2	1
2	1—2

Textul este deci rezultatul combinării celor trei forme de paralelism : doi termeni formaţi din trei versuri fiecare (momentul 1) ; doi termeni, fiecare format din cîte un vers (momentele 2, 6, 9, 10) ; doi termeni, dintre care unul format dintr-un vers, iar celălalt din două versuri (momentele 3, 4, 5, 7, 8).

Prin dispunerea în serie a aceloraşi construcţii sintactice, toate aceste forme paralele pot fi încadrate în categoria paralelismului enumerativ.

Versul textelor se încadrează în categoria versului catalectic de şapte silabe. Din cele treizeci şi trei de variante, folosite în analiza noastră, nici o variantă nu prezintă silabe de completare. Apariţia sporadică a unui vers-refren (12) nu iese din tiparul versului catalectic de şapte silabe. Accentele cad pe prima, a treia, a cincea şi a şaptea silabă, schema metrică fiind :

— — — — —
x x x x x x x

Accentul metric nu se suprapune totdeauna accentului tonic. De exemplu în : „Ún ţi-a fóst moartéa să móri" ? cuvîntul „moartea" din paroxiton devine oxiton. Intervin uneori noi accente : în „Lúmînárea cin ţi-a pús ?", termenul „lumînarea" capătă un nou accent pe prima silabă.

Rima se bazează, în genere, pe omofonia parţială şi nu completă a silabelor finale. În cea mai mare parte predomină rima bazată pe participii, consecinţă a timpului în care s-a petrecut acţiunea. În final, cînd timpul verbelor se schimbă, rima se realizează prin asonanţă.

Ţinem să subliniem faptul că în toate cercetările noastre asupra materialului liricii populare nu am întîlnit decît un singur cîntec asemănător cu acesta, care foloseşte nu numai tipuri similare de paralelism din schema celor analizate, dar şi aceleaşi structuri sintactice, ce alternează ca şi în textul nostru. Îl redăm pentru comparaţie :

— Busuioc roşu petat.
Cine foc ţi-o sămănat ?
— Cătana cîn o plecat.
— Cine foc ţi-o mai plivi ?
— Cătane cînd or porni.
Mîndra-n grădină plivește,
Din lacrămi de-abia zăreşte [37].

Construcţiile sintactice sînt aceleaşi : propoziţia principală cu subiectul „cine", precum şi propoziţia temporală introdusă prin „cînd". Chiar şi timpurile verbelor întrebuinţate în versurile 1—5 sînt identice cu cele din *Ciobănaş de la miori*, ceea ce le apropie şi mai mult datorită aceleiaşi evo-

[36] 3, 7, 14, 17, 23, 26, 28, 29.
[37] Fg. 4975 a, inf. Sofia Florea, Întregalde—Alba, 30. VII. 1937.

https://biblioteca-digitala.ro

luţii a acţiunii. Dialogul şi structurarea în paralelism creează comunitatea celor două texte, deşi diferite prin conţinutul pe care-l exprimă.

Caracterul simbolic deosebit, precum şi modul relativ unic al construcţiei şi arhitectonicii, comparativ cu alte piese ale liricii, conferă cîntecului *Ciobănaş de la miori* un loc aparte în literatura noastră populară.

L'ANALYSE DU CHANT ÉPICO-LYRIQUE *CIOBĂNAŞ DE LA MIORI*

L'auteur se propose de faire, dans l'étude présente, une analyse poétique du chant épico-lyrique *Ciobănaş de la miori* (Petit berger des moutons), chant ayant des relations étroites avec la ballade *Mioriţa* (L'agnelle).

L'analyse a été entreprise en ayant pour base un nombre de 33 variantes extraites des publications et des recueils. L'analyse a pour but de mettre en relief le sens poétique du chant, et surtout de son épisode central.

On a établi pour ce chant un nombre de neuf moments qui ont constitué la base de la comparaison des variantes. Le tableau comparatif rédigé a mis en relief l'importance du premier moment pour la construction du chant respectif. Le résultat de l'analyse a aussi établi certains modèles poétiques qui se trouvent dans tous les chants et qui lui accordent un caractère poétique particulier.

https://biblioteca-digitala.ro

METODA EXPERIMENTALĂ ÎN ETNOMUZICOLOGIE*

GHIZELA SULIȚEANU

Cînd în anul 1931 Constantin Brăiloiu înregistra separat, sub denumirea de „studiu", țiiturile de joc alături de melodiile de joc înregistrate cu țiitura respectivă[1], pentru a afla cu mai multă exactitate procedeul de acompaniere, sau cînd consemna cîntecul *Patru boi cu lanț în coarne* în două variante cu funcționalitate diferită (una de cîntec propriu-zis, interpretat vocal-instrumental, iar cealaltă de joc, executat doar instrumental[2]), pentru a afla procesul de adaptare muzicală de la o funcționalitate la alta și, de asemenea, procesul de trecere al unui cîntec moldovenesc în sîrba de tip oltenesc, el punea de fapt, pentru *prima dată în etnomuzicologie, problema necesității* și totodată *bazele cercetării experimentale*. Aceste embrioane metodologice, datînd dintr-o perioadă de emancipare a etnomuzicologiei ca știință, au dus la conturarea metodei experimentale cu aplicabilitate specifică la muzica populară, așa cum se relevă în zilele noastre.

Știința modernă tinde să orienteze toate disciplinele sale către elaborarea pe baze experimentale, iar metoda experimentală ocupă astăzi un loc central în cercetarea științifică alături și în colaborare cu celelalte metode : cibernetică, modelării, statistică, comparativă, observației etc. Verificarea ipotezelor cu ajutorul experimentului constituie un bun cîștigat, iar preocuparea de adaptare a metodei experimentale la propriul specific a devenit o sarcină în special pentru acele discipline care de-abia au început a o folosi.

Înainte de a prezenta caracteristicile pe care metoda experimentală le capătă în etnomuzicologie vom face cîteva precizări privind : a) caracteristicile generale și căile de realizare ale metodei experimentale prin experimentul de laborator și experimentul natural ; b) natura și specificul experi-

---

* Comunicare ținută în cadrul sesiunii științifice a Institutului de etnografie și folclor în ziua de 7 iunie 1969.

[1] *fg 2825* a) „Studii" pe țiitura la sîrba „Dor, dor" — vioară inf. *D. Pobirci*, 47 ani și b) „Studii" joc : sîrba „Dor, dor" — vioara I *Nic. D. Pobirci*, 17 ani și vioara II *Dumitru Pobirci*, 47 ani, orig. Runcu, Tg. Jiu, Gorj, în VIII. 1930.

[2] *fg 2819* a) „Studii" — cîntec : „Patru boi cu lanț în coarne", inf. *Nic. Zlătaru*, 43 ani, voce-vioară și *Nic. D. Pobirci*, 17 ani, vioară, orig. Runcu, Tg. Jiu, Gorj, în VIII. 1930 și b) „Studii" joc : sîrba „Patru boi cu lanț în coarne", inf. *Nic. Zlătaru* — vioară și *Nic. D. Pobirci* — vioară, id.

Rev. etn. folc., tom. 14, nr. 5, p. 369–382, București, 1969

https://biblioteca-digitala.ro

mentului în științele sociale ; c) contribuția psihologiei la aplicarea metodei experimentale în domeniul social și în cel artistic în special și d) diferitele modalități de aplicare a experimentului în muzică.

a) „Experimentul . . . reprezintă observația științifică a unui fenomen provocat în condiții cunoscute și care pot fi variate în conformitate cu scopul cercetării. Accentul cade aci pe elementul *provocat* și nu pe *observarea* lui, deși orice experiment include în mod necesar și elementul de observație"[3].

Experimentul are întotdeauna la bază premisele cercetătorului, care sînt rezultatul cunoașterii prealabile a unor legități specifice domeniului cercetat. El este aplicat prin varierea unui factor cu rol determinant în schimbările produse și prin observarea, inclusiv consemnarea, modificărilor ivite. Avem de-a face cu un factor cu care se operează, modificabil de către experimentator, și care constituie *variabila independentă*, în timp ce modificarea ivită are calitatea de *variabilă dependentă*[4].

Metoda experimentală se realizează pînă în prezent pe două căi : 1) prin *experimentul de laborator*, efectuat în condiții de izolare a fenomenului supus cercetării, cu folosirea unei aparaturi adecvate, și 2) prin *experimentul natural*, în care fenomenul observat este lăsat în condițiile sale specifice de existență, în timp ce experimentatorul urmărește anumite modificări.

În aplicarea metodei, experimentale Paul Fraisse deosebește următoarele patru faze : observația, stabilirea ipotezelor, experimentarea propriuzisă, apoi prelucrarea datelor și interpretarea acestora[5]. O condiție esențială este ca experimentatorul să-și pregătească experimentul cu o deosebită rigurozitate pînă în cele mai mici amănunte, ferindu-se totodată de o aplicare mecanică[6].

b) Preluată din științele naturii (în special din chimie, fizică și fiziologie), metoda experimentală a început, de la sfîrșitul secolului trecut, să-și facă loc din ce în ce mai mult în psihologie — știință situată între științele naturii și cele sociale — , și prin aceasta să deschidă un nou orizont metodologic tuturor acelor științe care au în centrul preocupării lor omul și viața sa.

La începutul secolului nostru, fiziologul I. P. Pavlov observa : „Omul va obține nenumărate avantaje și o putere extraordinară atunci cînd experimentatorul va putea supune pe semenii săi aceleiași analize pe care trebuie să o aplice față de oricare obiect din natură, adică atunci cînd mintea omenească va fi privită nu pe dinăuntru, ci din afară" [7]. Însă natura și specificul

---

[3] *Dialectica metodelor în cercetarea științifică*, vol. II, București, Edit. științifică, 1966, p. 219.

[4] Pentru prezentarea în amănunțime a metodei experimentale, vezi lucrările : I.Radu, *Introducere în psihologia experimentală și statistică*, București, Edit. didactică și pedagogică, 1967 ; P. Fraisse, Jean Piaget et Maurice Reuchlin, *Traité de Psychologie Expérimentale*, vol. I, *Histoire et Méthode*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.

[5] Paul Fraisse, *Manuel pratique de psychologie expérimentale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956.

[6] Aci intră în joc, alături de cunoștințele științifice ale cercetătorului, și ceea ce Paul Fraisse numește „modul de a gîndi al cercetătorului", cînd menționează că metoda experimentală reprezintă și o anumită atitudine a cercetătorului față de fenomene, un anumit mod de a gîndi al cercetătorului. P. Fraisse, Jean Piaget et Maurice Reuchlin, *Traité de Psychologie . . . , op. cit.*, p. 2.

[7] I.P. Pavlov, *Experiența a douăzeci de ani în studiul activității nervoase superioare*, București, Edit. Acad., 1953, p. 72.

https://biblioteca-digitala.ro

experimentului, în ştiinţele sociale, opuneau prin latura lor subiectivă, emoţională, serioase dificultăţi.

Prima ştiinţă socială care şi-a însuşit metoda experimentală a fost sociologia [8], al cărei specific aducea pe prim plan experimentul natural. Aplicarea experimentului asupra manifestărilor unităţilor sociale a fost însă lipsită — într-o primă perioadă — de acea maleabilitate în adaptarea metodei la specificul disciplinei, maleabilitate care păstrînd principiile metodei ar fi necesitat o altă interpretare şi realizare a experimentului.

c) Între timp, practica a dovedit că apelarea la diferitele ramuri ale psihologiei pare să constituie un mijloc eficace în procesul adaptării metodei experimentale la ştiinţele sociale, în general, nu printr-o preluare *telle quelle* din psihologie, ci prin lărgirea orizontului ştiinţific, prin găsirea unor noi aspecte de studiu ale factorilor determinanţi. Contribuţia psihologiei la aplicarea unei metode experimentale specifice domeniilor sociale şi-a dat primele roade însemnate în momentul abordării domeniului artistic, deşi, pînă în ultimele două decenii, experimentul a fost foarte puţin folosit în studierea artei, iar pînă în prezent — şi aceasta poate părea paradoxal — nu a fost încă folosit în psihologia artei. Departe de a întări subiectivismul, care a împiedicat multă vreme aplicarea metodei experimentale în ştiinţele sociale şi în special în cele artistice, psihologia a oferit prin multilateralitatea domeniului său de investigaţie (psihologică, psihofiziologică, socială şi artistică) o solidă bază obiectivă de verificare a premiselor supuse experimentului.

d) Muzica poate fi considerată arta care s-a folosit prima de metoda experimentală şi care continuă să o utilizeze din ce în ce mai mult. Gama problematicii muzicale supuse experimentului este foarte largă. De la primele experienţe asupra studierii componentelor acustice, consonanţei şi disonanţei [9], la studierea ritmului [10], a percepţiei muzicale [11], a timpului muzi-

[8] Emile Durkheim în lucrarea sa fundamentală *Règles de la méthode sociologique*, Paris, 1894, suprapune chiar la un moment dat metodei comparative valoarea unui experiment. Astfel, în cap. VI, *Reguli privitoare la producerea probei*, se afirmă: „N-avem decît un mijloc de a arăta că un fenomen este cauza altuia, acela de a compara cazurile în care ele sînt simultan prezente sau absente şi de a căuta dacă variaţiile ce ele înfăţişează în aceste felurite combinări de împrejurări dovedesc că unul depinde de celălalt. Cînd ele pot fi produse în chip artificial, după placul observatorului, metoda este experimentare propriu-zisă. Cînd, dimpotrivă, producerea faptelor nu este la îndemîna noastră şi nu putem decît să le apropiem aşa cum s-au produs spontan, metoda ce se întrebuinţează este aceea a experimentării indirecte sau metoda comparativă" (citat după traducerea în limba română: Emile Durkheim, *Sociologia. Regulile metodei sociologice*, [Bucureşti], Edit. Cultura naţională, 1924, p. 149.) Dimitrie Gusti în *Monografia sociologică* arată utilizarea experimentului în cercetarea sociologică. El enunţă printre „regulile unei bune cercetări monografice" necesitatea ca observaţia să fie controlată sau verificată (punctul 4) şi de asemenea ca fenomenele cercetate să fie comparate cu alte fenomene (punctul 7) (apud Ovidiu Bădina, *Cercetarea sociologică concretă. Tradiţii româneşti*, Bucureşti, Edit. politică, 1966, p. 83—84).

[9] Hermann Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 1863, lucrare care stă la baza fizicii şi fiziologiei sunetului. Aci se explică pentru prima dată procesele care au loc în ureche în timpul consonanţei şi disonanţei muzicale.

[10] De exemplu: R. Francès, *Les structures rythmiques*, Bruxelles-Paris, 1956; Edgar Willems, *Le rythme musical* (*Etude psychologique*), Paris, Presses Universitaires de France, 1954, şi alţii.

[11] Cea mai completă lucrare în această privinţă îi aparţine lui Robert Francès, *La perception de la musique* (Université de Paris, Faculté de Lettres), J. Vrin, 1958.

https://biblioteca-digitala.ro

cal[12], și pînă la folosirea experimentului în compoziție [13], putem observa cum, într-un timp relativ scurt, s-au realizat astfel pași gigantici în fundamentarea științifică a artei muzicii. Aplicarea experimentului a dovedit din ce în ce mai mult că mecanismele prin care muzica acționează asupra receptivității umane sînt mecanisme, ca și în psihologie, de ordin material, fizic și fiziologic. Pe de altă parte, aplicarea celorlalte metode moderne, ca de pildă modelarea și folosirea ciberneticii [14], este realizată prin intermediul și în colaborare cu metoda experimentală. Astfel, dacă cibernetica a oferit noi orizonturi domeniului de aplicare a metodei experimentale în general, cibernetica activităților umane deschide o largă poartă studierii experimentale a unor fenomene ținînd de științele sociale și de artă [15].

În tînăra disciplină a etnomuzicologiei, metoda experimentală a fost utilizată la început timid, prin tatonări empirice [16], însă izvorînd din aceeași necesitate a confruntării, a verificării, a aflării proceselor ascunse la prima vedere cercetătorului. Etapa actuală a evoluției etnomuzicologiei este predominată de nevoia de a-și stabili, alături de principii și legi, și o metodologie proprie. Aceasta nu înseamnă însă inventarea cu orice preț a unor metode noi, ci potrivirea după necesitatea aspectului studiat a oricărei metode din știința modernă. În ceea ce privește metoda experimentală, poate fi folosit și experimentul fizico-acustic, psihofiziologic, psihologic sau sociologic, după latura cercetată : socială, artistică sau anumite particularități morfologice, vizînd procese materiale [17] (în legile de înlănțuire și evoluție a elementelor sonore). *Baza teoretică a fiecăreia dintre aceste utilizări o constituie însă specificitatea fenomenului folcloric în întregul său de manifestare, în care, legic, existența laturilor componente este dominată de un puternic proces de interinfluențare, tributar la rîndul său funcționalității fenomenului respectiv. Acesta ar fi elementul fundamental în caracterizarea aplicării metodei experimentale în etnomuzicologie.* Astfel metoda experimentală duce către adînci-

[12] De ex. Gisèlle Brelet, *Le temps musical*, 2 vol., Paris, 1949 ; Robert Francès, *Quelques modes spécifiques du temps musical*, în „Journal de Psychologie normale et pathologique", 1956, nr. 3, Juill.-Sept., p. 424—446.

[13] Karlheinz Stockhausen, *Despre unele probleme ale experimentului în muzică*, în „Muzica", dec. 1968, nr. 12, p. 26—28.

[14] Și în muzică de altfel (ca și în științele sociale) întîlnim fenomenul de *feed back* (efectul se repercutează asupra cauzei) și, ca și în psihologie, „relații de tip informațional în care cantități mici de substanță și energie pot avea efecte considerabile în calitatea de semnal și comandă" (v. *Dialectica metodelor*, vol. II, București, Edit. științifică, 1966, E. Fichbein și M. Steriade, *Psihologia*, p. 174). Or, aceste procese rămîn a fi analizate cu ajutorul metodei experimentale.

[15] Gheorghe Zapan, *Cibernetica activităților umane cu aplicații*, în *Sociologia Militans*, vol. II, *Metode și tehnici sociologice*, București, Edit. științifică, 1969, p. 56—100.

[16] Foarte multă vreme a domnit, și mai domnește în parte încă și astăzi, subiectivismul în metodologia etnomuzicologiei. Interpretările prin introspecție a funcționalității fenomenului folcloric, alături de acelea prin subconștient, care predominau în metodele de observație directă și în aceea a chestionării, făceau ca folosirea metodei experimentale să pară greoaie și ineficace. Unii dintre cercetători, însă, simțind nevoia controlului obiectiv au încercat diferite mijloace de verificare, ajungînd, pe o cale la început empirică, către experiment și folosindu-l de multe ori fără a-l încadra într-o metodologie anume.

[17] Acesta este de altfel și drumul pe care merg — alături de psihologi, cercetători ai percepției muzicii — și cei mai mulți dintre etnomuzicologi. De pildă Paul Collaer afirmă : „Tenant compte de ce que les sciences expérimentales sont devenues pour le développement de la connaissance plus formantes que les disciplines littéraires, on s'attache partout à élever le coéfficient d'exactitude par l'adaptation de méthodes de mesure, de calcul et d'évaluation qui reduisent progressivement l'intervention de critères subjectifs", *La méthode scientifique en ethnomusicologie*, în „Ethnomusicologie", vol. IX, *Les Colloques de Wégimont IV*, 1958—1960, Liège, p. 23—37.

https://biblioteca-digitala.ro

rea studierii fenomenului, către înțelegerea structurii sale, atît din punct de vedere social, istoric și artistic, cît și morfologic. *Experimentul va trebui, în toate cazurile, să pornească de la observația fenomenului viu, în totalitatea manifestării sale, iar abia după aceea, izolat și supus experimentării.* Totodată, această cerință principială a folcloristicii — în cazul nostru muzicale [18] — de a consemna fenomenul viu în desfășurare situează, dintr-un început, cea mai mare parte a materialului folcloric cules în categoria execuțiilor realizate la *cererea cercetătorului*, avînd un caracter de reconstituire, deci provocate, ceea ce le conferă din acest punct de vedere o anume nuanță experimentală. De aici și necesitatea de a crea informatorului — atunci cînd nu utilizăm în culegere observația directă — o ambianță psihologică prielnică culegerii, fără de care documentul înregistrat ar putea fi în întregime denaturat. Exemple de acest fel se pot da din aproape toate genurile și categoriile folclorice, dintre care unele folosite în studii au dus chiar la concluzii false [19]. Astfel privită, generalizarea utilizării metodei experimentale, în culegerile obișnuite, atrage atenția asupra importanței pregătirii acestora cu minuțiozitatea indispensabilă realizării unui bun experiment [20].

Utilizarea metodei experimentale în etnomuzicologie s-a realizat prin : A) *experimentul de laborator*, B) *experimentul natural* și C) un tip de experiment pe care l-am denumit *indirect*, datorită faptului că cercetătorul nu l-a socotit experiment în momentul realizării (fie că în acel timp metodologia folcloristicii se afla în zorii ei, fie că s-a urmărit un scop diferit). Spre deosebire de sociologul Emile Durkheim, care înțelege prin experimentare indirectă metoda comparativă [21], pentru noi experimentul indirect reprezintă operația de extragere, dintr-un anumit material, a unor particularități existente ca atare și a căror luare în considerație nu necesită pe primul plan comparația. Deși situat la intersecția dintre metoda experimentală și metodele comparativă și a observației, experimentul indirect, prin datele pe care le obține, evidențiază, după cum vom vedea, procese specifice pe care o altă cale de investigație nu le poate oferi și a căror prelucrare analitică capătă valoarea unor experimente [22].

Toate aceste tipuri de experimente au fost realizate pînă în prezent asupra unei game foarte variate de probleme.

A. *Experimentul de laborator* capătă în etnomuzicologie mai multe posibilități de folosire după natura problemei respective. Putem deosebi : I) experimentul „de laborator" în înțelesul de obținere provocată a materialelor în întregul lor, într-o execuție mai mult sau mai puțin apropiată de realitate, și II) experimentul de laborator propriu-zis la care sînt supuse anumite particularități morfologice, folosind fie o aparatură specială de transcriere, fie, în lipsa acesteia, o suprasolicitare a fineței notării auditive.

---

[18] Privind însă în aceeași măsură și folcloristica literară și pe aceea coregrafică.

[19] Ca de pildă aceea a execuției cîntecelor de leagăn în Hunedoara pe melodii de bocet, sau a inexistenței melodiilor specifice cîntecului de leagăn în anumite regiuni ale țării.

[20] De pildă, pentru culegerea unui bocet este necesar ca în prealabil cercetătorul să discute cu informatoarea asupra celui ce urmează a fi bocit, a cauzelor morții, a situației sale familiare etc., astfel încît să creeze o ambianță psihologică potrivită, iar cu această ocazie, subiectul își rememorează și anumiți piloni ai textului, ce urmează a fi improvizat.

[21] V. nota 8.

[22] Avem, astfel, pe de o parte o operație *ce provoacă* luarea în considerație a unor aspecte specifice, numai astfel obținute, iar pe de altă parte natura *indirectă*, existentă prealabil în materialul supus cercetării.

https://biblioteca-digitala.ro

Aceste subtipuri de experimente includ diferite posibilități de aplicare.

În experimentul „de laborator", din prima categorie, s-au folosit în special următoarele modalități:

— consemnarea mecanică, integrală și repetată, a fenomenului supus experimentării, în care de fiecare dată variabila independentă a fost schimbată (de pildă, trecerea unei aceleiași melodii de cîntec în execuții de jocuri diferite) [23];

— consemnarea documentului în diferite execuții, dintre care una integrală, iar cealaltă lipsită de anumite particularități, ca de pildă înregistrarea jocurilor de formă liberă în care se intercalează firesc în melodica de joc melodii de cîntec, alături de înregistrarea numai a melodiei specifice de joc (procedeu reprezentativ pentru un stadiu mai vechi)[24];

— consemnarea documentului în execuția de text-muzică și apoi numai a textului [25];

— consemnarea mecanică fragmentară a unei melodii și confruntarea, sub formă de chestionar, cu concepția executantului și a auditoriului asupra părților componente [26];

— consemnarea repetată a unei melodii și de fiecare dată în altă tonalitate, la cererea experimentatorului [27];

— consemnarea repetată a unei melodii la același individ și confruntarea cu concepția muzicală a executantului, o dată în execuția vocală și apoi în cea instrumentală [28];

— consemnarea repetată a unei melodii sau a acompaniamentului instrumental în diferite moduri muzicale, redate în terminologia executantului instrumentist [29].

II. Experimentul de laborator propriu-zis a fost mai puțin folosit. El însă este foarte util în probleme a căror rezolvare apelează mai ales la fizica acustică, psihofiziologie și lingvistică, necesitînd de cele mai multe ori o aparatură specială.

---

[23] Acest experiment, folosit incipient de către C. Brăiloiu în 1931, a dat în ultimii 15 ani rezultate bune, fiind aplicat pentru prima dată de către P. Carp și G. Sulițeanu în XI. 1955, asupra unui material din zona Muscel.

[24] Utilizat pentru prima dată în 1. II. 1956, de către G. Sulițeanu, zona Muscel. Acest experiment a fost folosit cu rezultate excelente și în problema atestării cîntecului de leagăn pe întreaga țară. Astfel, s-a înregistrat întîi cîntecul obișnuit „ca la leagăn", executat de către informatoare la cererea simplă a cercetătorului, ca după aceea acesta să o roage să-l repete, însă așa cum îl execută în realitate la adormirea copilului. La cea de-a doua înregistrare au apărut o seamă de particularități muzicale specifice cîntecului de leagăn care lipseau din prima execuție și care demonstrau, clar, că aceasta nu era cea veridică, ci un hibrid declanșat de cererea mai puțin perspicace a cercetătorului (v. G. Sulițeanu, *Cîntecele de leagăn ale poporului român*, mss., 1966).

[25] Utilizat pentru prima dată de către C. Brăiloiu și Tib. Alexandru, fg. 4702 în X. 1935.

[26] Utilizat pentru prima dată de către G. Sulițeanu în VII, 1957, la Bîrca — Craiova, în problema muzicii obiceiului Călușul.

[27] Utilizat pentru prima dată de G. Sulițeanu în XII. 1960, la Cîmpulung-Muscel, în problema concepției modale a executantului.

[28] Utilizat pentru prima dată de G. Sulițeanu în III. 1960 (Mărcuș—Argeș) în problema „iluziei auditive muzicale" și comunicat în lucrarea *Psihologia și folcloristica muzicală*, mss., 1965.

[29] Utilizat pentru prima dată de G. Sulițeanu în XII. 1960, în zona Muscel, în problema terminologiei muzicale a instrumentiștilor populari și comunicat în lucrarea *Probleme de metodologie în culegerea și studierea muzicii dansurilor populare din Muscel*, în „Revista de etnografie și folclor, 1965, nr. 5, p. 503—517.

https://biblioteca-digitala.ro

Astfel, în problema legăturii dintre cuvînt şi muzică s-au efectuat transcrierea sonoră în Hz cu ajutorul emiţătorului de ton Heterodina a unor pasaje în execuţie parlato şi apoi transpunerea pe portativ [30].

În aceeaşi problemă a fost realizat un experiment similar, însă în alte condiţiuni. Deoarece acesta a fost ales pentru exemplificare în lucrarea de faţă, vom menţiona doar că s-a extras textul în proză al unui bocet liber, cules pe muzica sa, şi s-a dat spre citire interpretativ-emoţională unor alte persoane necunoscătoare a folclorului muzical; s-au efectuat şi transcrierile acestor execuţii pentru a fi comparate cu originalul [31].

B. *Experimentul natural* îl întîlnim pentru prima dată utilizat de Constantin Brăiloiu în lucrarea *Despre bocetul de la Drăguş* [32], atunci cînd pentru a urmări problema variaţiilor şi a procesului de creaţie realizează înregistrări repetate de la o aceeaşi persoană a unei aceleiaşi piese.

Ulterior a fost folosit prin :

— consemnarea repetată a unui produs folcloric — a cărui funcţionalitate necesită mişcarea corpului sau a membrelor — , o dată în acţiune şi apoi lipsit de aceasta, în problema unor categorii folclorice în care mişcarea deţine un rol determinant [33];

— consemnarea unei execuţii muzicale în grup şi apoi a fiecărui participant în parte, în problema aportului personal în execuţia colectivă [34];

— consemnarea unui cîntec executat de maturi şi copii mici, o dată împreună şi apoi separat, în problema formării limbajului muzical [35].

Un experiment natural încă neutilizat pînă în prezent, poate pentru apropierea sa de metoda observaţiei directe, s-ar putea aplica asupra unor manifestări folclorice în curs de desfăşurare. De pildă, în cadrul unei nunţi, experimentatorul ar putea cere, pe neobservate, lăutarului ca la un moment dat să execute, fără a ise fi cerut, un cîntec bătrînesc din repertoriul mai vechi al colectivităţii, pentru a se vedea reacţia acesteia.

C. *Experimentul indirect*, care cuprinde o seamă de operaţii experimentale sau cu caracter experimental, a fost realizat sau considerat în următoarele modalităţi :

— la operaţia alcătuirii fişei de frecvenţă realizată pentru prima dată de către Constantin Brăiloiu în anul 1931, care, putem spune, că are un net caracter experimental (Brăiloiu menţionează că ea s-a aplicat pe o „melodie

---

[30] În colaborare cu Radu Don, tehnician, în V. 1966. Acest experiment foarte dificil de realizat, în lipsa unei aparaturi adecvate, a confirmat însă explicaţia naturii psihofiziologice a unei celule muzicale specifice cîntecului de leagăn. G. Suliţeanu, *Cîntecele de leagăn ale poporului român*, *op. cit.*

[31] G. Suliţeanu, *Bocetul în sistemul de proză melopeică*, mss., 1967.

[32] În „Arhiva pentru ştiinţa şi reforma socială", an. X, 1932. Datorită acestui experiment C. Brăiloiu a putut observa, la acelaşi executant, în special punctele constante şi cele pretabile variaţiei.

[33] S-a aplicat pentru prima dată asupra strigătelor de muncă, vezi articolul G. Suliţeanu, *Kommandorufe bei der Forstarbeit*, în „Deutsches Jahrbuch für Volkskunde", vol. XV (1969), partea I, p. 66—85, şi în numărătorile din repertoriul copiilor, v. articolul G. Suliţeanu, *Kinestezia şi ritmica folclorului copiilor*, în „Revista de etnografie şi folclor", 1968, nr. 3, p. 211—227.

[34] Realizat pentru prima dată de către P. Carp, M. Kahane şi G. Suliţeanu cu un grup de fete din Bătrîni — Ploieşti, în 1951.

[35] Realizat pentru prima dată de către G. Suliţeanu, la Blăjel — Sibiu, în II. 1968, cu maturi şi copii.

https://biblioteca-digitala.ro

cunoscută multor informatori sub 25 de ani și înregistrată cu bună știință de mai multe ori" [36];

— operația de reconstituire a unei manifestări folclorice dispărute din practica cotidiană și realizată în desfășurare cu foștii executanți [37];

— uneori, simpla specificare materială a unui element morfologic, socotit secundar și de obicei neluat în seamă, poate căpăta valoarea unui experiment atunci cînd este supus unor tehnici speciale de investigație (de pildă: consemnarea duratei pauzelor în strigătele de muncă pentru aflarea unui timp fiziologic, notarea pe portativ a sunetelor produse prin respirație și expirație în plînsul bocetelor pentru aflarea unor sunete primare, sau consemnarea ritmico-metrică a parlato-ului din fragmentele de proză prezente în cîntecele de leagăn [38]).

— tot ca experiment indirect socotim operația de consemnare și măsurare metrico-ritmică și metronomică a pasajelor de proză, anterioare cînturilor din povestirile cu muzică, pentru compararea cu prezența acestor elemente în cînturile imediat următoare [39].

Toate aceste modalități de aplicare a metodei experimentale ne indică variata ei utilizare și mai ales fructuoase perspective de viitor. Dacă ne gîndim că în ultimii zece ani am folosit, cu consecvență și bune rezultate, experimentul în lucrările noastre, putem afirma că metoda experimentală a rămas un bun cîștigat în metodologia etnomuzicologiei românești pe drumul deschis în urmă cu patruzeci de ani de Constantin Brăiloiu.

ANEXĂ

EXEMPLIFICAREA UNUI EXPERIMENT DE LABORATOR

A. *Punerea problemei.* În studiul întreprins asupra structurii bocetului liber din Muntenia s-a conturat, din ce în ce cu mai multă claritate, ipoteza prezenței unui sistem deosebit de text și de corespondență specifică a acestuia cu muzica, sistem pe care l-am denumit „proză melopeică". În acest sistem, textul nu are o organizare versificată, ci o organizare cu un net caracter de proză. După transcrierea unui material relativ bogat, s-a trecut la realizarea unor experimente potrivite problemei urmărite, care aveau să verifice: dacă avem de-a face cu un sistem deosebit de organizare a textului; dacă acesta este foarte apropiat de proză și prin ce elemente aparține prozei; dacă muzica pe care se desfășoară are, de asemenea, unele caracteristici specifice, deosebite de muzica executată pe vers; dacă există o cores-

[36] Constantin Brăiloiu, *Arhiva de folclor a Societății Compozitorilor Români, Schiță a unei metode de folklore muzical*, extras din revista „Boabe de grîu", an. II, nr. 4, p. 3—19, București, Edit. Soc. Comp. rom., 1931, p. 8. Fișa de frecvență capătă valoarea aplicării unui test colectiv, situîndu-se din punct de vedere metodologic între metoda experimentală și metoda testelor.

[37] O condiție esențială a acestui experiment este ca reconstituirea să fie realizată numai de către persoanele care au practicat-o în trecut. De asemenea va trebui să avem oarecare rezerve, avînd în vedere mentalitatea actuală a practicienilor și, legat de aceasta, variabilitatea funcționalității.

[38] Realizate pentru prima dată de G. Sulițeanu în studiile respective.

[39] Realizat pentru prima dată în studiul *Eposul Șora-Batîr la tătarii dobrogeni*, mss., 1957, și consemnat ulterior în articolul *Din strigătele muncitorilor, meșteșugarilor, vînzătorilor, distribuitorilor ambulanți*, în „Revista de etnografie și folclor", 1960, nr. 1—2, p. 75—113.

https://biblioteca-digitala.ro

pondență perfectă între text și muzică; dacă în această categorie folclorică textul determină muzica și dacă, și în ce măsură, intonarea afectivă a unui text își are corespondența în execuția muzicală.

Pentru exemplificare vom reda un experiment de laborator cu rezultate deosebit de valoroase.

B. *Tehnica experimentală.* I. *Pregătirea experienței.* S-au extras textele din cîteva exemplare tipice, transcrise în întregime, și s-au scris în proză fără nici o altă punctuație decît cea de la sfîrșit de frază. Astfel nu s-a ținut seamă de împărțirea sintactică a textului și nici de organizarea formei muzicale. Aceasta pentru a nu influența interpretarea afectivă a subiectului.

II. *Alegerea și pregătirea subiecților.* Au fost selecționați subiecți care să îndeplinească următoarele condiții: să nu fie cunoscători ai folclorului muzical; să aibă origine și educație orășenească; să fie naturi emotive și pe cît posibil temperamente artistice.

Aceste condiții erau necesare, pe de o parte pentru a ne situa la polul opus cunoașterii folclorului și deci a se putea reliefa cu mai multă obiectivitate determinantul psihic în declanșarea și desfășurarea bocetului, iar pe de altă parte pentru a avea totuși subiecți cu o receptivitate artistică asemănătoare bunilor deținători și interpreți ai folclorului muzical. Toate textele au fost puse la dispoziția fiecărui subiect în parte, pentru alegerea celui mai potrivit (bocete pentru mamă, tată, frate, soră, bunică, prietenă etc.), după care textul ales i-a fost lăsat cîteva zile pentru familiarizare și oarecum memorizare, pentru ca eventuala citire să fie cît mai aproape de firesc. S-au stabilit apoi data și ora experimentului, respectiv ora $8\frac{1}{2}$ dimineața, cînd subiectul nu a intrat încă în preocupările și activitatea zilnică.

III. *Desfășurarea experienței.* Experimentul a avut loc în studioul Institutului, urmărindu-se o izolare a subiectului [40] cît mai perfectă. Înregistrările urmau a fi realizate cu un magnetofon mînuit de însuși subiectul, în timp ce experimentatorul se afla într-o cabină alăturată. Înainte de experiență s-a provocat o discuție cu subiectul în scopul de a-l degaja de tensiunea acestei stări noi pentru el. I s-a făcut recomandarea de a nu începe imediat, de la punerea aparatului în funcțiune, ci de a aștepta puțin, tocmai din necesitatea relaxării. De asemenea i s-a mai recomandat să facă pe cît posibil abstracție de momentul experienței și să caute să simtă ceea ce spune. În instructaj se mai prevedea ca experimentatorul să fie chemat după prima înregistrare.

Odată prima înregistrare realizată, a fost ascultată de către subiect și experimentator. S-a constatat că execuția a fost precipitată, puțin artificială ca intonație și că subiectul emoționat s-a încurcat de cîteva ori, deși cunoștea foarte bine textul (situații întîlnite chiar și la unii informatori foarte buni cînd aceștia se află pentru prima dată în fața aparatului de înregistrare). Apoi experimentatorul a mai dat următoarele indicații: subiectul a fost rugat să repete de două, trei ori înregistrarea în continuare, să nu șteargă nici o înregistrare, să nu le asculte, să aibă grijă ca între ele să facă o pauză (pentru liniștire) de cîteva minute și mai ales să caute să execute cît mai firesc. De asemenea, după ultima înregistrare, deci la sfîrșitul experimentului, să cheme pe experimentator din cabina alăturată. Menționăm

[40] Subiectul folosit în acest experiment a fost M. B. (f) în vîrstă de 30 de ani, de profesie cercetător etnograf.

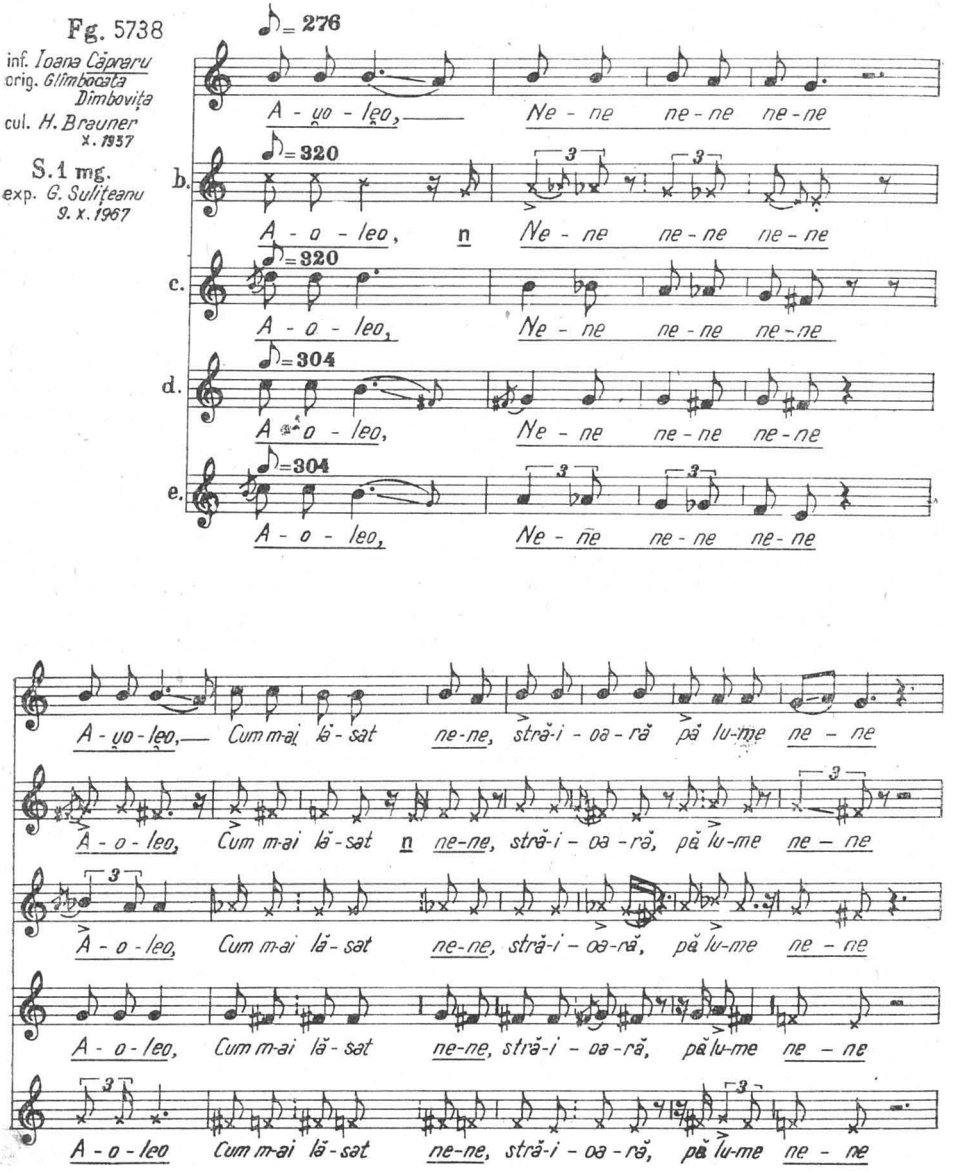
https://biblioteca-digitala.ro

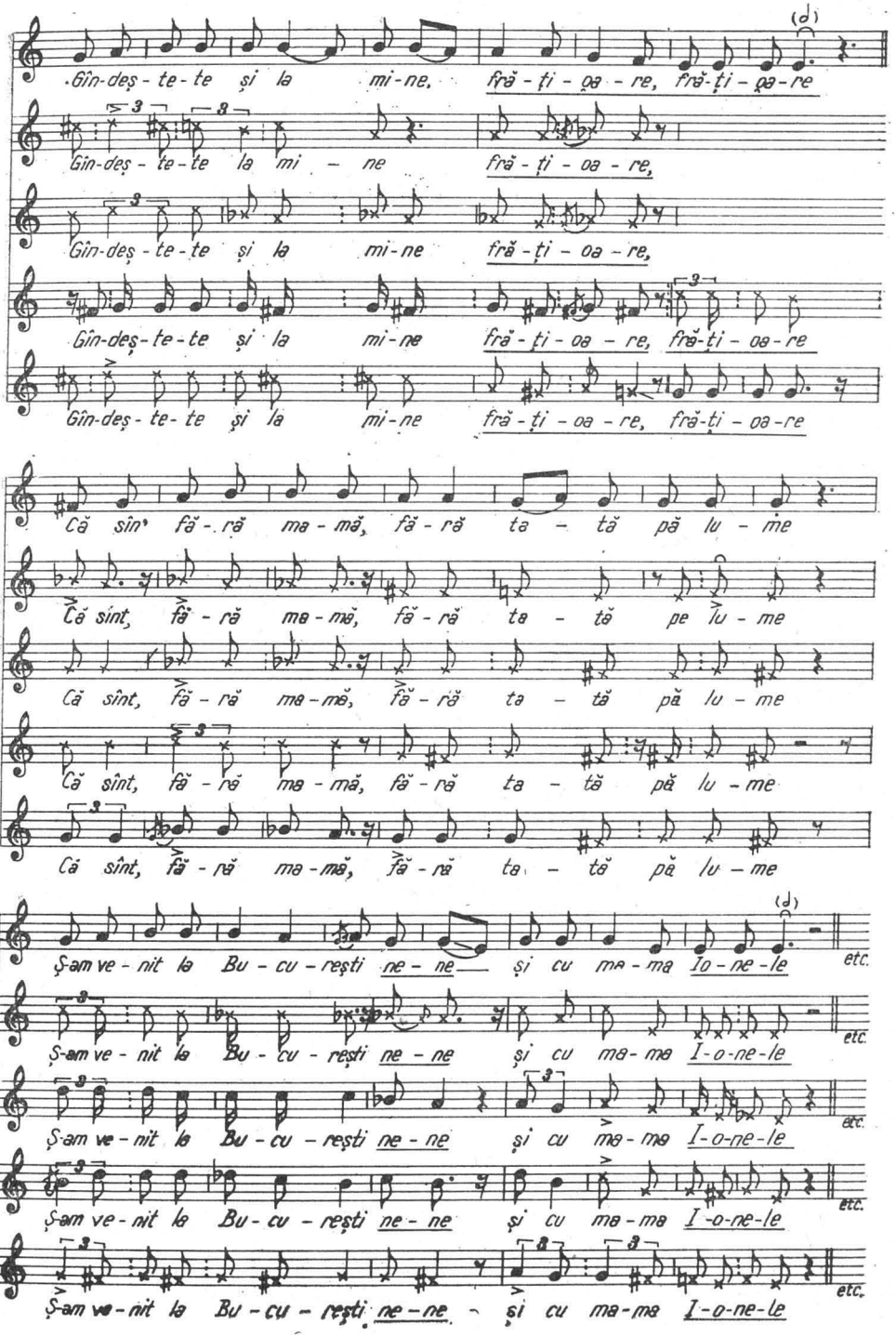
Experimentul Nr. 1 (de laborator)
în problema conturării sistemului de „ proză melopeică."

Bocet la frate :(Ionel)

G. Sulițeanu

Fg. 5738
inf. *Ioana Căpraru*
orig. *Glimbocata Dîmboviței*
cul. *H. Brauner* x. 1937
S.1 mg.
exp. *G. Sulițeanu* 9. x. 1967


= 276
A - ụo - leọ, Ne - ne ne - ne ne - ne
b. = 320
A - o - leo, n Ne - ne ne - ne ne - ne
c. = 320
A - o - leo, Ne - ne ne - ne ne - ne
d. = 304
A - o - leo, Ne - ne ne - ne ne - ne
e. = 304
A - o - leo, Ne - ne ne - ne ne - ne
A - ụo - leọ, Cum m-ai lă - sat ne-ne, stră-i - oa - ră pă lu-me ne - ne
A - o - leo, Cum m-ai lă - sat n ne-ne, stră-i - oa - ră, pă lu-me ne - ne
A - o - leo, Cum m-ai lă - sat ne-ne, stră-i - oa - ră, pă lu-me ne - ne
A - o - leo, Cum m-ai lă - sat ne-ne, stră-i - oa - ră, pă lu-me ne - ne
A - o - leo Cum m-ai lă - sat ne-ne, stră-i - oa - ră, pă lu-me ne - ne

https://biblioteca-digitala.ro

Gîn-deș-te-te și la mi-ne, fră-ți-oa-re, fră-ți-oa-re
Gîn-deș-te-te la mi-ne fră-ți-oa-re,
Gîn-deș-te-te și la mi-ne fră-ți-oa-re,
Gîn-deș-te-te și la mi-ne fră-ți-oa-re, fră-ți-oa-re
Gîn-deș-te-te și la mi-ne fră-ți-oa-re, fră-ți-oa-re
Că sîn' fă-.ră ma-mă, fă-ră ta-tă pă lu-me
Că sînt, fă-ră ma-mă, fă-ră ta-tă pe lu-me
Că sînt, fă-ră ma-mă, fă-ră ta-tă pă lu-me
Că sînt, fă-ră ma-mă, fă-ră ta-tă pă lu-me
Ș-am ve-nit la Bu-cu-rești ne-ne și cu ma-ma Io-ne-le etc.
Ș-am ve-nit la Bu-cu-rești ne-ne și cu ma-ma I-o-ne-le etc.
Ș-am ve-nit la Bu-cu-rești ne-ne și cu ma-ma I-o-ne-le etc.
Ș-am ve-nit la Bu-cu-rești ne-ne și cu ma-ma I-o-ne-le etc.
Ș-am ve-nit la Bu-cu-rești ne-ne și cu ma-ma I-o-ne-le

https://biblioteca-digitala.ro

năm că subiectului i s-a cerut să execute în proză, într-o interpretare emoțională, și că acesta avea tot timpul în față fișa cu textul scris, pentru a nu devia prin improvizare.

IV. *Prelucrarea materialului experimental.* Aceasta a cuprins operația de transcriere a înregistrărilor obținute. În afară de prima interpretare, oarecum stîngace, pe care am socotit-o de acomodare și pe care n-am luat-o în considerare, subiectul a mai executat patru repetiții, pe care le vom denumi : b, c, d și e. Transcrierea acestui material a fost executată pe portative muzicale cu notări, prin semne muzicale propriu-zise, iar atunci cînd sunetul era executat în parlato, prin semnul specific (x), însă situat pe portativ după înălțimea intonației sale. Din cauza dificultății unei astfel de transcrieri, s-au transcris — socotindu-se suficiente pentru necesitățile de moment ale experimentului — numai frazele corespondente primelor două cicluri muzicale ale originalului (fg. 5738). Apoi s-a trecut la orînduirea paralelă a transcrierilor, situîndu-se după original experimentele obținute în ordinea execuției lor. Astfel, ordonarea a urmat o linie verticală, în așa fel încît textele celor cinci exemple să corespundă perfect ca așezare, unele sub altele. În ceea ce privește exactitatea transcrierilor, în afară de aceea muzicală originală, celelalte patru experimentale cuprind o doză de aproximație în ceea ce privește calitatea exactă a înălțimii sunetelor, pe care doar un aparat transcriptor le-ar fi putut consemna cu precizie. De aceea, la aprecierea rezultatelor, s-a ținut seamă de conturul general al intonației prozei, iar aceasta a fost îndeajuns.

C. *Rezultatele obținute și interpretarea.* Pe baza transcrierilor realizate s-au putut face următoarele observații :

1) dacă pe parcursul debitării textului, la turația normală (viteza 9) a înregistrării, se simt doar unele inflexiuni muzicale ale sunetelor, la turația rărită (viteza 4) inflexiunile muzicale sînt mai sesizabile [41] ;

2) în condițiile experimentale se observă aceeași libertate de variere ca și la o bună informatoare ;

3) de asemenea, întocmai produsului folcloric propriu-zis, întîlnim unele puncte constante, în cazul de față conturul general descendent, și anumite formule ritmice corespunzătoare metricii cuvintelor respective ;

4) se remarcă tendința de insistență prin repetare pe anumite sunete devenite principale, care reprezintă totodată și procesul, în formare, de cristalizare ale unor anumite funcții sonore premuzicale ;

5) tot acestui proces premuzical i se datorează și intonarea, uneori muzicală, a unor sunete parlato [42] ;

6) predominarea mersului în semitonuri alăturate, fenomen observat și în studiul strigătelor de muncă și al tuturor categoriilor muzicale care cuprind o mai strînsă legătură cu cuvîntul ;

7) predominarea metricii asupra ritmicii ;

8)prezența unor accente de natură afectivă, însă ținînd de limbajul vorbit ;

9) prezența acestor accente pe un prim sunet ascendent ;

---

[41] S-a ținut seamă de deformarea sunetului produsă de viteza redusă a redării la jumătatea turației normale a aparatului, însă totodată aceasta a accentuat în schimb sinuozitățile unei intonații premuzicale latente.

[42] Față de observația de la nota 41, de astă dată sunetul muzical apare precis conturat și astfel posibil de comparat cu execuția sa produsă în parlato.

https://biblioteca-digitala.ro

10) prezența grupurilor ritmico-metrice ternare;

11) prezența trioletului (de altfel foarte puțin frecvent în bocete, însă caracteristic intonațiilor prozei;

12) prezența șaisprezecimilor (a căror frecvență este de asemenea caracteristică limbajului verbal);

13) la materialele experimentale tempo-ul este mai rapid (asemănător vorbirii) decît la exemplarul original;

14) comparația acestuia cu variantele experimentale ne evidențiază însă, în momentul transcrierii, o mult mai îndeaproape înrudire decît ne-ar oferi simpla audiere. Mai mult încă, rezultatele acestui experiment au întrecut, sau mai bine zis au adîncit, cu mult problema pusă inițial. Astfel, ele ne duc și către aflarea unor date privind un stadiu originar în evoluția muzicii, cînd între muzică și vorbirea curentă granița nu era atît de netă, cînd sunetele muzicale vădeau tendința de a se alcătui și contura într-un sistem. În ceea ce privește problema urmărită în special, absolut fiecare observație ne-a indicat un element de tranziție între limbajul vorbit și cel muzical, determinat de natura afectivă a funcționalității categoriei folclorice respective. De asemenea, compararea materialului experimental cu cel original — deși ne alătură două producții de origine cu totul diferită ca tradiție, execuție și determinante, prima fiind creată artificial, în laborator, iar cealaltă „natural" — a relevat o seamă de calități comune, care, privite la proporția naturii materialului respectiv, ne indică strînsa unitate dintre proză și muzică. Iar acest rezultat, alăturat în studiul respectiv și altor rezultate, a contribuit la conturarea unui sistem deosebit, de proză melopeică, în bocetul de formă liberă, privit nu ca o degradare a versificației, ci ca o formă de exprimare emoțională, psihofiziologică, aflată într-un stadiu poate anterior formei versificate.

LA MÉTHODE EXPÉRIMENTALE DANS L'ETHNOMUSICOLOGIE

L'étape actuelle de l'évolution de l'éthnomusicologie est prédominé-par la nécessité d'établir, à côté des principes et des lois, aussi une méthodologie propre. Ceci ne signifie pas l'invention à tout prix des méthodes nouvelles, mais l'ajustement, selon la nécessité de l'aspect étudié, de toute méthode de la science moderne. En ce qui concerne l'utilisation de la méthode experimentale dans l'ethnomusicologie, celle-ci nécessite d'abord quelques précisions, concernant : a) les caractéristiques générales et les voies de réalisation par l'expérimentation de laboratoire et l'expérimentation naturelle ; b) la nature et le spécifique de l'expérimentation dans les sciences sociales ; c) la contribution de la psychologie dans l'application de la méthode expérimentale dans le domaine social et specialement artistique ; d) les différentes modalités de réaliser l'expérimentation dans la musique.

Toutes ces observations nous aident à comprendre autant les aspects spécifiques obtenus par la méthode expérimentale au moment de son appropriation et de son adaptation par l'éthnomusicologie, que les possibilités variées grâce auxquelles elle peut correspondre à une très riche problématique. On relève le fait que *la base théorique de l'experimentation dans l'ethno-*

https://biblioteca-digitala.ro

musicologie est constituée par le processus de prise en considération en premier lieu d'un phénomène dans la totalité de sa manifestation folklorique dont elle fait partie, donc de la viabilité de la fonction, et ensuite isolé et soumis à l' expérimentation respective.

Aux différentes expérimentations réalisées jusqu'à present au laboratoire ou par voie naturelle, on ajoute, comme résultat de la pratique sur certains problèmes spécifiques, un autre type d'expérimentation que nous avons dénommé «indirecte ». Située à l'intersection de la méthode expérimentale et des méthodes comparatives et de l'observation, l'expérimentation indirecte se caractérise par le fait qu'elle s'applique sur des matériaux non réalisés, dans le but d'une expérimentation proprement dite, mais de laquelle on extrait quelques particularités dont la prise en considération sous le rapport méthodologique prend la valeur d'un expériment.

Appliquée pour la première fois dans l'ethnomusicologie, l'expérimentation indirecte pourrait être utilisée avec succès aussi dans les autres sciences sociales.

La riche gamme des différentes modalités d'utiliser la méthode expérimentale réalisées conséquemment et avec de bons résultats, spécialement les dernières dix années, à l'Institut d'Ethnographie et Folklore de Bucarest nous indique des perspectives fructueuses pour l'avenir.

Ensuite on donne un exemple d'expérimentation de laboratoire sur les lamentations de forme libre, réalisée dans le but de la détermination d'un système de prose-mélopéïque dans le folklore musical roumain.

https://biblioteca-digitala.ro

COMENTARII PRELIMINARE LA *VIDROS*
(baladă și colind)

SABINA ISPAS

Aruncînd o privire asupra tematicii cîntecului bătrînesc, desprindem, ca o piesă cu un conținut bine individualizat, balada *Antofiță al lui Vioară* sau *Cîntecul lui Vidros*. Dacă literatura de specialitate a menționat-o în dese rînduri, nu a trecut niciodată la o analiză mai stăruitoare a conținutului și structurii ei. Abia din ultimii ani se pot cita cîteva lucrări care acordă o relativă atenție acestei balade.

În *Thèmes Mythiques Carpato-Caucasiens et des Régions Riveraines de la Mer Noire*, Oct. Buhociu caută existența unor analogii între *Antofiță al lui Vioară* și *Cîntecul lui Soslan* [1]. Mai recent, în volumul *Balada populară română*, Gh. Vrabie afectează un spațiu mai mare acesteia, în cadrul capitolului Teme—Motive—Cicluri. Încadrînd-o printre „balade legendare", Gh. Vrabie o caracterizează drept „savuroasă împletire de fabulă cu aspecte reale din viața pescarilor . . . Dacă i s-ar căuta unele rădăcini legendare, cercetarea ar da la iveală că balada a crescut din lumea de povestiri despre știme și duhurile acvatice întîlnite și în romanele populare, ca cel despre Alexandru cel Mare. Cît de popular a fost motivul Vidrosului și al vînării lui se vede și din mulțimea de colinde pescărești pe această temă"[2].

În clasificarea pe care a făcut-o baladei românești, Al. Amzulescu o încadrează în ciclul baladelor fantastice[3].

Socotim utilă o prezentare în rezumat a subiectului: pentru a se putea căsători, Antofiță, fiul vătafului năvodarilor—Vioară, trebuie să

[1] „Identiquement, l'exploit d'Anton Vioară pêchant le poisson géant destiné à devenir la maison dans laquelle il habitera avec sa jeune femme nous rappelle l'aventure de Soslan et de son escorte, qui, se trouvant sur le bord de la Mer Noire, furent avalés par un énorme poisson ; ils vécurent dans la ventre de la bête, mangeant de sa chair ; il y trouva une belle jeune fille qu'il épousa. Un jour, sa peau ayant crevé, le poisson échoua à terre et ils en sortirent ! L'analogie est claire : ce sont leurs exploits qui permettent aux deux héros de se marier ; Soslan trouve sa femme dans le poisson géant qui a été un certain temps leur maison, d'autre part Anton, en pêchant le poisson, décide la jeune fille au mariage, après quoi ils font du poisson leur maison", în *Tradition celtique*, t. VIII, f. 4, 1956.

[2] Gh. Vrabie, *Balada populară română*, București, Edit. Acad., 1966, p. 206, 210.

[3] Al. Amzulescu, *Balade populare românești*, I, București, E. P. L., 1964, p. 115.

Rev. etn. folc., tom. 14, nr. 5, p. 383—393, București, 1969

https://biblioteca-digitala.ro

pescuiască o asemenea cantitate de peşte (sau un peşte atît de mare) încît, spune eroul: „Cu carnea nunta s-o nuntesc,/Cu oase casa s-o zidesc,/Cu coastele s-o-nlănţuiesc,/ Cu solzii s-o şindrilesc,/Cu sînge s-o zugrăvesc"[4]. Tatăl îi promite sprijinul cerut punîndu-i la dispoziţie uneltele şi oamenii săi, dar sfătuindu-l să evite „apa Vidrosului", loc primejdios, sau să-l prindă pe „Vidros, peşte frumos" :„Că Vidros e apă bună/Şi adîncă şi blajină,/Că-ntîi e dulce ca mierea,/La urmă amară ca fierea./Cît din ceriu pînă în pămînt,/Atît Vidrosul de adînc,/ Furisitul n-are fund !/Odată că l-am vînat,/Numai eu că am scăpat,/Toţi nevodarii c-am înecat"[5]. Antofiţă nu ascultă sfatul părintesc şi merge la apa Vidrosului, unde, prinzînd puiul Vidrei (Iudei), „Mîna pă iel că punea,/Frumuşel că mi-l lega/Cu trei streanguri dă mătas'/Dă mi-l tăiase la oase./Dă unde că mi-l lega?/Vezi, dă lemnu coşului,/Dă furca catargului,/ În bătaia fumului./Îi da-n lungu trupului/ Tot cu fieru plugului"[6]. La ţipetele puiului apare Vidra, care făgăduieşte, în schimbul eliberării lui, un pescuit îmbelşugat. Odată eliberat puiul, Vidra întărîtă peştele prins în năvoade; un talaz uriaş răstoarnă bărcile înecînd pe năvodari; singur Antofiţă scapă, orbit însă de izbitura valurilor (alteori de lovitura dată peste ochi de Vidră sau de peşti). De cele mai multe ori, moare în drum spre casă. În unele variante, Antofiţă se îneacă împreună cu tovarăşii săi. Cînd supravieţuieşte totuşi dezastrului, este blestemat de unul dintre părinţi pentru neascultare.

Balada totalizează un număr de 38 de variante, 14 publicate în diverse colecţii sau periodice[7] şi 24 păstrate în A. I. F. [8]. Teritorial, este răspîndită în Oltenia şi Muntenia, mai ales în preajma Dunării. (Au fost culese variante ale baladei şi din Serbia şi Bulgaria.)

După cum se poate lesne observa, balada este strîns legată de specificul profesional. O trecere în revistă a materialului etnografic şi folcloric referitor la viaţa şi obiceiurile pescarilor ar fi necesară. Asemenea material neconstituind obiectul unui interes special, nu a fost însă adunat decît sporadic. De aceea nu se poate spune cu deplină certitudine dacă slaba reprezentare, în culegeri, a folclorului pescăresc corespunde realităţii. Sumare informaţii despre credinţe în existenţa unor fiinţe fantastice antropomorfe (de obicei tinere fete sau femei) sau zoomorfe sînt fie extrase din epica versificată, fie atestate cu un coeficient de contrafacere uşor sesizabil[9]. O importanţă deosebită o au desigur colindele de năvodar, chiar

[4] Gr. Tocilescu, *Materialuri folcloristice*, Bucureşti, 1910, p. 49.

[5] N. Păsculescu, *Literatură populară românească*, Bucureşti, 1910, p. 176.

[6] A. I. F. mg. 2682 a. — Băduleasa — Putinei — Teleorman, inf. Voicu Burcea, culeg. Al. Amzulescu, 15. VI. 1964.

[7] Cf. Al. Amzulescu, *op. cit.*, Indice tematic şi bibliografic, p. 116.

[8] A. I. F. fgr. 4484 — Slăviteşti — Vîlcea; 4861 a — Goicea Mică — Dolj; 6596 — Hotare — Ilfov; 2113 — Poiana Mare — Dolj; 10148 b — Vadu Lat — Ilfov; 14523 a — Desa — Dolj; 14526 c — Galicea Mare — Dolj; 14528 c — Rudari — Dolj; mg. 20 a — Desa — Dolj; 90 d — Merenii de Sus — Teleorman; 1150 c — Corabia — Olt; 1380 — idem; 1591 Ve — Bîrca — Dolj; 1801 e — Desa — Dolj; 1804 c — Desa — Dolj; 2191 a — Ciuperceni — Tr. Măgurele — Teleorman; 2214 c — 2215 a — idem; 2401 V b — Malu — Vedea — Ilfov; 2682 a — Băduleasa — Putinei — Teleorman; 3027 II a — Măceşu de Jos — Dolj; 3088 I a — Greaca — Ilfov; 3223 b — 3224 a — Vidin — R. P. Bulgaria; 3499 R a — Desa — Dolj.

[9] T. Pamfile, *Mitologie românească*, I, *Duşmani şi prieteni ai omului*, Bucureşti, Edit. Socec, 1916, p. 290 — 312; M. Olinescu, *Mitologie românească cu desene şi xilogravuri de autor*, Bucureşti, Edit. Casa şcoalelor, p. 428—432; D. A. Culea, *Tradiţiile vieţii de apă ale poporului român*, p. 9—10, 25—27.

https://biblioteca-digitala.ro

dacă şi acestea sînt relativ slab reprezentate în circulaţia folclorică. Colindele de năvodar apar cu atît mai interesante cu cît filonul epic prezent în ele devine în balada *Antofiţă al lui Vioară* motivul central — motivul „puiul Vidrei". (Vom sublinia la locul potrivit existenţa unui al doilea motiv propriu colindelor, pe care l-am denumit motiv-conflict, existent în toate variantele analizate ale baladei [10].)

Ce determină declanşarea acţiunii în baladă este proba pe care trebuie să o treacă Antofiţă pentru a realiza proiectata căsătorie, act social de o deosebită importanţă, reprezentînd trecerea de la stadiul de celibat la cel de căsătorit. Maturitatea socială pe care o exprimă întemeierea unei familii presupune implicit şi trecerea dintr-o categorie socială, şi de vîrstă, în alta. Faţă de o asemenea importanţă socială, de multe ori „ritul de trecere" în noua categorie cuprinde şi verificări ale capacităţilor profesionale. Trecerea, în cadrul breslei, de la starea de ucenic la cea de lucrător se făcea odinioară, între altele, şi prin căsătorie [11]. Aşa se explică de ce proba la care se vrea supus Antofiţă este de natură profesională. Nu trebuie trecută cu vederea valoarea de act ritual de trecere pe care proba pescuitului o are aici şi care va influenţa întreaga desfăşurare a acţiunii baladei.

În acest context s-ar putea face unele observaţii în legătură cu secvenţa de început a baladei : „Foaie verde de-o negară,/La cerdacu lui Vioară,/ Lui Vioară, vătaf mare,/ Mare masă mi-este-ntinsă,/Dă năvodari mi-e coprinsă,/De şaizăj de năvodari,/Patruzăj de lopătari,/ Optîsprece vîslaşi mari" [12]. Masa, ca prim episod, este prezentă şi în alte balade ; tot atît de frecvent apare în colinde. Nu am dori să facem o speculaţie gratuită, dar, în cazul baladei *Antofiţă al lui Vioară*, credem că este vorba despre un alt aspect al ritualului amintit : masa comună este aici clar axată pe aspectul profesional, ca un moment solemn al ritului de trecere — încorporarea în breaslă. Antofiţă, care n-a fost supus probei de verificare, „Nij-nu bea, niji-nu mînca,/Do'r cu ochii să uita"[13]. Este negreşit mai mult decît un pretext de a-i aduna pe eroi laolaltă. Chiar dacă semnificaţia nu mai e astăzi deslușită, o asemenea interpretare nu trebuie respinsă.

Proba de natură profesională pe care urmează s-o treacă Antofiţă implică dificultăţi subliniate de bătrînul Vioară : „Căci Vidrosu-i apă-adîncă,/Pe cine-l prinde-l mănîncă./Iar că-mi este de adînc/Cît din cer pînă-n

---

[10] G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, Bucureşti, 1885, p. 94—96, 61—62 ; G. Breazul, *Colinde*. Culegere întocmită de..., Edit. Fundaţiei, Bucureşti, p. 189—193 ; S. V. Drăgoi, *303 colinde cu text şi melodie*, Craiova, Edit. Scrisul românesc, 1930, p. 179, 212 ; C. A. Ionescu, *Colinde cu text şi melodie culese şi notate de ...*, Sibiu, 1944, p. 123 ; Gh. I. Neagu, *Colinde din Ialomiţa*, Roşiorii de Vede, 1946, p. 11, 43—44 ; A. I. F. mg. 3494 I f — Călăraşii Vechi — Cuza Vodă — Ialomiţa ; Al. Viciu, *Colinde din Ardeal*, Bucureşti, 1914, p. 77—79 ; V. Bologa, *Colinde poporale din Ardeal...*, Sibiu, 1937, p. 62 ; Béla Bartók, *Ethnomusikologische Schriftenfaksimilenachdrucke IV. Melodien der Rumänischen Colinde* (*Weihnachtslieder*), Herausgegeben von D. Dille, Budapest, Editio Musica, 1968, p. 251 — 252 ; A. I. F. fgr. 1316 a — Arpaşul de Sus — Sibiu ; 356 c — Sîncel — Lupeni — Harghita ; 4810 a — Cetatea de Baltă ; 5000 b — Braşov — Schei ; 14185 a — Boşorod — Hunedoara ; Al. Amzulescu, Gh. Ciobanu, *Vechi cîntece de viteji*, Bucureşti, E. S. P. L. A., p. 26.

[11] A. v. Gennep, *The Rites of Passage*, London, 1965, p. 65—106, 116—141.

[12] A. I. F. mg. 1591 Ve — Bîrca — Dolj, inf. Ciorica M., culeg. Al. A., 29. VI. 1959.

[13] A. I. F. mg. 2214 c — 2215 a — Ciuperceni — Teleorman, inf. Dorcea M., culeg. O. Bîrlea, 20. VII.1962.

https://biblioteca-digitala.ro

pămînt,/N-are margine şi fund [14]; „Că-i Vidrosu d-ăn adînc/Cît din cer pînă-n pămînt, / Niminea nu-i dă dă fund,/ Do'r dă Vidra mi-e ştiut"[15] sau, cînd trebuie să aducă pe „Vidros, peşte frumos" : „Toate toanele-l găsesc/Şi-n palmă că-l prijonesc/Şi-n mare că-l asvîrlesc"[16].

Se conturează clar ideea unui „tabu" pe care Antofiţă nu trebuie să-l calce dacă vrea să scape cu viaţă. Tînărul pescar nu ţine seama de sfaturile tatălui şi merge în cele din urmă să pescuiască în Vidros (sau să-l prindă pe Vidros).

O precizare ar fi necesară : este Vidros „apă adîncă" sau „peşte monstruos" ? Din totalul de 24 de variante selectate pentru analiză — am evitat în general pe acelea în care schema epică era foarte trunchiată, ţinînd seamă de cele în care coeficientul de variabilitate era mare — , cincisprezece amintesc de Vidros „apă adîncă", iar nouă de Vidros „peşte frumos". Este Vidros un toponim sau denumeşte un peşte uriaş ? Înclinăm spre prima posibilitate. Nu este vorba de o raritate lingvistică ce ar necesita explicaţii complicate. „Majoritatea numirilor formate cu ajutorul sufixelor derivative sînt nu numai inexistente în limba curentă, ci par chiar imposibile din punctul de vedere al normelor acesteia. Impresia generală pe care o lasă cercetarea formaţiilor toponimice sufixate este că subiectele vorbitoare nu cunosc nici o piedică şi nici o limită în domeniul derivării cînd nevoia cere să recurgă la acest mijloc de creaţie : de la orice temă şi cu orice sufix poate, teoretic cel puţin, să ia naştere un nume toponim nou, menit să caracterizeze, să definească scurt, dar cu atît mai pregnant, un loc a cărui aşezare geografică, înfăţişare exterioară etc. impun utilizarea unui toponimic deja existent, eventual a unui apelativ, ajutat de un element derivativ, pentru ca locul respectiv să capete fiinţă în conştiinţa lingvistică a regiunii unde se găseşte"[17]. În *Toponimia românească*, capitolul „Formarea cuvintelor" sînt citate unele toponime adjective formate cu ajutorul sufixului-*os* ; printre acestea, subliniem pe cele derivate din nume de animale :

Lupos<s. lup ; Briboasa<breb „castor"

Baboiasa<baboi „biban" (-asa<-oasa ; dispariţia lui -o- din sufix se datorează disimilaţiei lui -o- precedent).

Sensul obişnuit în toponimie al lui *-os* este „bogat în . . . "[18].

Vidros este astfel evident un toponim format de la substantivul „vidră" cu ajutorul sufixului *-os*, avînd sensul de „apă cu vidre". Rolul pe care Vidra îl joacă în desfăşurarea acţiunii ne întăreşte supoziţia. Variantele în care Vidrosul este locul bogat în peşte, dar periculos, amintesc de un peşte de dimensiuni neobişnuite — somn sau morun — pe care Vidra îl întărîtă şi care contribuie la provocarea naufragiului. Existenţa acelui

---

[14] S. Segarcea, *Balade populare, culese de pe Valea Oltului şi însoţite prin cîte un comentariu critic*, Bucureşti, 1941 p. 11.

[15] A. I. F. mg. 2191 a — Ciuperceni — Teleorman, inf. Tetin V., culeg. O. B., 17.VII. 1962.

[16] A. I. F. fgr. 14528 c — Rudari — Dolj, inf. Poenaru Stan, culeg. Al. A., 7.XII.1951.

[17] I. Iordan, *Toponimia românească*, Bucureşti, Edit. Acad., 1963, p. 395.

[18] *Ibidem*, p. 466—467. Pentru valorile sufixului *-os* vezi şi G. Pascu, *Sufixele româneşti*, Bucureşti, Edit. Acad. Rom., 1916, p. 70—78. În cazul numelui propriu Vioară credem că este vorba, avînd în vedere contextul în care apare, de o apropiere de sensul „limpede" ; vezi N. Drăganu, *Etimologii*, în „Dacoromania", an. II, 1921—1922, p. 617—623 ; A. Philippide, *O rămăşiţă din timpuri străvechi : jioară-cristal*, în „Arhiva", Iaşi, 1914 ; N. A. Constantinescu, *Dicţionar onomastic românesc*, Bucureşti, Edit. Acad., 1963, p. 13, 406.

https://biblioteca-digitala.ro

„Vidros, peşte frumos", poate să fi luat naştere din asocierea toponimului cu rezonanţă atrăgătoare, cu prezenţa în naraţiune a acelui peşte uriaş.

Un pescuit în locul tabu nu se poate desfăşura cu uşurinţă. Personaje ajutătoare, care cunosc legile tabu-ului şi care trebuie silite sau convinse să acţioneze în favoarea eroului, apar de obicei în asemenea situaţii. Antofiţă prinde puiul Vidrei (Iudei), pe care-l chinuieşte silind în acest fel pe Vidra bătrînă să acţioneze în favoarea intereselor lui [19]. Motivul „puiul Vidrei" devine momentul central al acţiunii, care dirijează rezolvarea finală a conflictului, constituind totodată punctul de intensitate maximă al acţiunii baladei. În textul din A. I. F. mg. 1380, intenţia pentru care este prins puiul Vidrei e clar arătată : „Dete-o toană, dete doauă,/Dete, neică, pînă-n noauă,/Nici un peşte nu-mi prindea . . . / Un năvodar mai bărîn/Ştia sama mai de mult,/De-a scufundelea să da,/ Puiul Vidrii că-l prindea/Şi-afară că mi-l scotea". Conflictul, care la început se anunţa a fi între Antofiţă şi Vidros, se limitează acum la conflictul Antofiţă — Vidră.

Vidra apare ca un personaj deosebit de interesant în cadrul acestei balade ; ea este apărătoarea tabu-ului, lucru lesne observabil în atitudinea pe care o are faţă de încercările eroului de a călca interdicţia. Silită să-l ajute pe pescar, atunci cînd constrîngerea la care este supusă dispare acţionează aşa cum îi cere rolul de apărătoare a interdicţiei tabuistice : „Maica Iuda nu şedea,/ Veste la peşte că da,/Ghimpoţel d-ăl mititel,/Care ie cu naiba-n iel,/Cîte găuri că ierea/Pă toate că le-nţesa,/Nici apa nu mai curgea. . . /Morînaşii ca biolaşi,/ Tot la nevod că-i băga,/Nici apa nu mai curgea"[20]. (Alteori Vidra este silită să dezvăluie locul unde se află îngropat în nămol „Vidros, peşte frumos". În acest caz, ea dezvăluie un secret tabuistic.)

Pentru că au îndrăznit să calce tabu-ul, năvodarii trebuie pedepsiţi. De cele mai multe ori acţiunea Vidrei, de întărîtare a peştelui, are ca urmare înecarea bărcilor cu pescari. Cînd „Vidros, peşte frumos" este prins, el e cel care, înfuriat, rupe năvoadele şi provoacă naufragiul. Naufragiul este pedeapsa năvodarilor care au îndrăznit să calce interdicţia tabuistică ; singurul supravieţuitor e Antofiţă. Sînt variante mai puţin realizate, în care eroul piere şi el în acest naufragiu general. Alteori, moare în drum spre casă sau după ce este transportat acasă de bătrînul Vioară. Şi într-un caz şi în altul, legătura cu partea de început este evidentă. Antofiţă participă de fapt la un rit de trecere. Proba care îi este cerută (sau pe care vrea el s-o treacă) necesită încălcarea unui alt element ritual, un tabu profesional ; încălcarea acestuia ar duce la un dezechilibru ritual. Variantele în care Antofiţă se salvează au în partea finală un blestem pe care de obicei îl rosteşte tatăl eroului (uneori mama) : „Fir-ai, taică, blestemat,/Să te-nsori

[19] Procedeul aminteşte de cel prin care se obţine „iarba fiarelor" :„ Caută un cuib de arici cu puii vii şi, după ce-l găseşti, faci pe acolea pe aproape de cuib un cotecior mic, îngrădit cu nuiele şi învelit bine de tot. Pui coteţului o uşcioară prinsă în balamale şi la uşi pui verigă cu lacăt bun sau broască de încuiat. Iei apoi puii de ariciu, îi bagi în coteţ şi-i încui acolo. Puii n-au pe unde ieşi decît pe uşe, dar uşa e încuiată. Cînd vine ariciul (aricioaica), muma puilor, la cuib şi nu găseşte puii, începe a-i căuta. El cunoaşte iarba fiarelor şi ştie unde s-o găsească. Se duce în grabă, ia un fir, două în gură şi vine la coteţ"... — I. A. Candrea, *Iarba fiarelor. Studii de folclor*, Bucureşti, Edit. Cultura naţională, 1928, p. 27.

[20] A. I. F. mg. 2401 Vb — Malu — Vedea — Ilfov, inf. Cristache I., culeg. Al. A., 14. XI. 1962.

https://biblioteca-digitala.ro

dă noo ori/Și să faci noo coconi,/Mai pă urmă o coconiță,/Să te-adape la temniță!"[21]; „Așa-i blestemul de mumă,/ Tot ca rana cea de ciumă,/Iar blestemul de la tată,/În lume n-a fost vreodată" [22]. Blestemul vizează de fapt realizarea unei bune căsnicii. Și atunci cînd eroul moare, și atunci cînd e blestemat, vizibilă este intenția de a împiedica realizarea acelei căsătorii care necesită încălcarea tabu-ului profesional. Dacă tabu-ul ar fi fost călcat fără ca eroii să fie pedepsiți, căsătoria s-ar fi bazat pe un dezechilibru ritual de natură profesională. Cele două situații sînt însă incompatibile și se cer rezolvate prin eliminare. De aici tragismul acestei piese epice.

Orbirea eroului, provocată fie de violența talazurilor ridicate de peștele întărîtat, fie de Vidra furioasă, se întîlnește în majoritatea variantelor și credem că apare ca o necesitate pentru anularea dezechilibrului creat între Antofiță și Vidră. (Motivul „puiul Vidrei" a limitat conflictul Antofiță — Vidros la cel Antofiță — Vidră.) Chinurile la care a fost supus puiul Vidrei, de data aceasta nejustificat, pentru că tabu-ul nu trebuia călcat, deci Vidra nu trebuia silită să acționeze în favoarea erolui, au dat naștere unui dezechilibru „fizic, material" care se cere lichidat printr-o acțiune cu conținut similar.

Sînt variante, ca cea din A. I. F. mg. 14528, în care relațiile intermotivice s-au frînt și s-a produs o contaminare a motivelor : Antofiță prinde pe Vidros și nejustificat „îl bătea și-l chinuia/Cu vîrfu gîrbaciului/Pe fața obrazului" pînă cînd „Toată marea să umfla,/Pe Vidros(?) că-l înneca". Deși se păstrează schema generală a interdicției călcate și a pedepsei pe care o primesc cei ce au greșit, textul, neglijînd o serie de legături interne, pierde din posibilitățile de înlănțuire logică a motivelor; de aici s-a ajuns la contaminarea sau chiar confuzia acestora. Mai interesant de urmărit e cum în textul din A. I. F. fgr. 2113, în final, Vidros (pește) este prins de Antofiță, care „Cu carnea nuntă-ș făcea,/Cu oasă casă zîdea . . . ". De observat segmentarea motivului „puiul Vidrei" în două secvențe : Antofiță prinde „numai mreană gălbioară,/Surioara Vidrului,/ Ș-o bătea, ș-o canunea/Cu sfîrcu gîrbaciului/ Pe creștetu capului :/ — Unde-i Vidru, pește mare? . . . ". Mama Vidrului preia rolul Vidrei din celelalte variante, încercînd, dar neizbutind, să-l salveze pe „Vidros". De data aceasta, întreaga baladă se supune unei alte scheme : nu mai este o interdicție tabuistică cea pe care o calcă eroul, ci numai o probă foarte grea pe care el o trece cu succes. Schema epică s-a modificat; balada se integrează unei alte categorii, este mai aproape de structura colindelor de năvodar, dar apropierea credem că a luat naștere prin degradarea schemei baladei. Nu este o formă mai apropiată în timp de colind, ci o apropiere realizată prin pierderea legăturii cu tradiția, punct de pornire al baladei.(De reținut aici o accentuare a observației relațiior de rudenie între cei trei monștri acvatici cu care Antofiță intră în conflict.)

Sînt și variante — cea din volumul publicat de C. Giuglea — G. Vîlsan — unde, după ce se consumă întreaga dramă, tabu-ul este călcat și năvodarii pedepsiți, intervine bătrînul Vioară, care își salvează fiul și vîneză peștele cel mare. Schema de bază a căpătat o nouă ramificație cerută ca un *happy end* necesar într-un cîntec des interpretat la nuntă.

[21] Idem.
[22] D. Vulpian, *Poezia populară pusă în muzică*, București, 1886, p. 14.

https://biblioteca-digitala.ro

Am amintit importanța motivului „puiul Vidrei", precum și faptul că în colindele de năvodar acesta constituie nucleul narativ. O sumară discutare a variantelor-colind se impune.

„Colo-n josu mai din josu,/Josu-n lunca Jiului-i, /*Lerui Doamne*,/ Nouă zile năvădește/Și-al zecelea mi'sprăvește . . . "[23]; „Icea-n vadu Brăilii,/ *Oleroi, leroi, Doamne*,/ Icea-n scheli un pescar mar',/Pescarul jupîn . . ., /Cît era vara de mar',/Mai nimica nu-mi lucra,/Ci năvodu și-mpletia,/Năvod verde de mătase/Împletit cu vițe șeas'./Lucra vineri și sîmbătă,/Duminică pîn-la prînz" [24] . . . Se pregătește deci un pescuit deosebit, uneltele necesare sînt lucrate într-un timp ritual și tot într-un timp ritual se începe pescuitul: „Luni în apă l-arunca,/Dete-o toană, dete două" [25] . . . „Cîndu-i joi în prînzul mare,/Năvoadele le gătară/ Și pe mare le-aruncară"[26]. După încercări repetate, e prins puiul Vidrei și, ca și în baladă, este chinuit pentru a o sili pe Vidră să acționeze în favoarea pescarilor.

Ea e cea care dezvăluie secretul profesional: „Unde-i pește de vînat,/ Că e-n apă, la adînc,/Cît din cer pînă-n pămînt,/Și mult pește-n apă crește,/ De nu se mai isprăvește./Cîte stele sunt pe cer,/Cît nisip este pe mal" [27], sau arată pescarilor locul bogat în pește: „adînc somn,/potmol cu crap/și renișiul cu cosac"[28]. Aici Vidra nu are funcția de păzitoare a tabu-ului ca în baladă. Caracterul ritual pe care îl îmbracă pescuitul în colind impune și realizarea acestuia. Acum nerealizarea pescuitului ar crea un dezechilibru ritual, de aceea adjuvantul silit să acționeze în sprijinul eroului nu își întoarce apoi forțele împotriva acestuia. „Balada rămîne cîntecul povestitor propriu-zis, cîntec de comunicare orală a unor acțiuni și fapte impresionante, în care narațiunea are rolul precumpănitor. Cîntecul povestitor, ca și povestea în proză (basmul, legenda) conțin *tendințe etico-moralizatoare* rezultînd din tematica și sensul ideologic al subiectului expus" [29].

Funcția de *urare* a colindului este una din principalele cauze pentru care de data aceasta motivul se încadrează în cu totul alte relații, în noul context.

Există și un al doilea grup de colinde, în care năvodarii vor să afle de la Vidră: „Cînd ie coada veacului,/Sfîrșitu pămîntului..." [30].. Răspîndite în sudul Ardealului și Hunedoara, acestea au substituit acele elemente care, local, nu mai prezentau interes, fiind specifice numai părților dunărene.

Și aici este dezvăluit un secret, dezvăluirea fiind o necesitate pentru preîntîmpinarea unui cataclism care ar duce la un dezechilibru cosmic. Schematic, acest al doilea tip se alătură perfect primului.

Reținem de aici contextul deosebit în care evoluează motivul „puiul Vidrei". Pescuitul ritual poate fi de bun sau de rău augur; este necesară cunoașterea locului bogat în pește pentru a evita un pescuit infructuos în anul ce vine, deci secretul profesional trebuie aflat pentru realizarea bună-

[23] A. I. F. fgr. 1316 a — Arpașul de Sus — Sibiu.
[24] G. Breazul, *op. cit.*, p. 189—190.
[25] *Ibidem.*
[26] Al. Viciu, *op. cit.*, p. 79.
[27] G. Breazul *op. cit.* p. 192.
[28] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 95.
[29] Al. Amzulescu, *op. cit.*, p. 33.
[30] A. I. F. fgr. 356 c — Sîncel — Harghita.

https://biblioteca-digitala.ro

stării breslei. Pentru a evita un dezechilibru ritual, se foloseşte cunoscutul procedeu al silirii adjuvantului de a acţiona în favoarea eroului [31].

Cum este văzută Vidra aici în rolul unui animal fantastic acvatic şi ce explicaţie se poate da acestei ipostaze în care ea apare? Am amintit la început insuficienţa informaţiilor privitoare la credinţe în existenţa unor fiinţe fantastice antropomorfe sau zoomorfe legate de mediul acvatic. Textele cercetate de noi, colinde şi balade, revin stăruitor cu un tip de descriere a acestui animal fantastic, Vidra sau Iuda. Este vizibilă deosebirea de prezentare a animalului în colind faţă de baladă. „Vine Iuda cel bătrîn,/Din picioare scîrciobînd/ Şi din gură foc lăsînd" [32]; imaginea este prezentă în aproape toate colindele de năvodar. Colindul accentuează trăsăturile monstruoase ale animalului. O singură variantă a baladei amplifică portretul animalului fantastic: „Da venea, neică, pe mare/ Ca flacăra focului,/Tot cu ochii şarpelui,/Venea maica Vidrului./Pe unde, neică, trecea/Apa-n doo-n spinteca/Ca cîn tai cu foarfeca" [33]. Varianta are, după cum am amintit, o situaţie specială în comparaţie cu celelalte texte analizate.

Monştrii acvatici apar şi în colindele despre Dulful de Mare, fără vre-o insistenţă în descrierea Dulfului. Ce a contribuit la conturarea descrierii Vidrei (Iudei) este greu de determinat. Întrebat ce este Iuda, inf. Candoi N. explică: „Iuda asta-i Vidra, mama peştilor; tot în forma peştelui iera, ca cum ar fi balenele alea mari" [34].

Urmărind atestarea documentară a unor animale fantastice marine, am întîlnit într-un Fiziolog din sec. al XVI-lea descrierea endropului, care:... „Iaste în mare domn peştilor. Iaste capu lui ca şi calul. Are fiùl (coamă) şi coadă ca şi calul, iară pre spate iaste ca peştile şi umblă împrejur toată marea şi iaste într-un loc în mare un peşte mic ce-l chiamă peşte de aur, care iaste împărat peştilor şi stă la un loc şi nu umblă. Şi vine şi endropul la dînsul cu toţi peştii şi să închină lui ca unui împărat într-un an o dată şi să duc apoi fiecare peşte la locul său" [35].

Fiziologul a pătruns din literatura bizantină la noi prin filieră sîrbească. Populat de cele mai multe ori de animale fantastice, acest „manual elementar şi naiv" popular de zoologie a influenţat atît folclorul, cît şi literatura cultă [36].

Nu putem trage concluzii definitive privind închegarea imaginii unor animale fantastice de tipul Vidrei. Complexitatea procesului de creare a unei asemenea reprezentări este firească. Eventuale contribuţii ale circulaţiei textelor de fiziolog în această privinţă nu trebuie însă neglijate.

Unele texte lasă să se întrevadă o relaţie de rudenie între cei trei locuitori ai lumii subacvatice: Vidra — puiul ei — Vidros (atunci cînd

[31] „Les Ostiaks du début du XVIII-ième siècle au cas d'insuccès à la pêche adressent des reproches au père des poissons, l'injurient, renversent son effigie la trainant dans la boue, la piétinant" (A. Lewitzky, *Mythes et rites du chamanisme*, „Diogene", 17, 1957, p. 101).

[32] S. V. Drăgoi, *op. cit.*, p. 179.

[33] A. I. F. i 2113 — Poiana Mare — Dolj.

[34] A. I. F. i 1150, Corabia — Olt, inf. Candoi Dumitru, Candoi N., culeg. O. B., Al. A., 18. VI. 1957.

[35] „Ion Creangă. Revistă de limbă, literatură şi artă populară", an. IX, aprilie 1916, nr. 4, p. 105.

[36] *Istoria literaturii române*, I. Bucureşti, Edit. Acad., 1964, p. 496. N. Cartojan, *Cărţile populare în literatura românească*, Bucureşti, Edit. Casei şcoalelor, 1929, p.188—194.

https://biblioteca-digitala.ro

acesta din urmă este acel „peşte frumos, care pe lume n-a fost"). Textul din A. I. F. mg. 1591 o spune desluşit: „Mama puiului ieşa/, Soaţa lui Vidros ierea"; iar fg. 4861 a: „Puiu Vidrii că-l prindea,/ La bătaie mi-l punia/Şi de ta-so-l întreba", sau fg. 2113: „Dar el, măre, ce-m scotea?/ Numai mreană gălbioară,/Surioara Vidrului". S-ar părea că o adevărată dinastie subacvatică este implicată în acţiune. Este totuşi de presupus că extinderea noţiunii de rudenie Vidră — Vidros e relativ recentă, născută din considerente asemănătoare celor ce au dus la transferul Vidros toponim — Vidros „peşte frumos".

Am menţionat la început existenţa a ceea ce numisem motiv-conflict, a cărui înrudire cu o altă categorie de colinde este, credem, evidentă. E vorba de acele colinde în care, din trupul animalului, ucis, urmează să se construiască locuinţa celui colindat. Este o evidentă probă de voinicie pe care o trece tînărul. Casa construită din corpul animalului apare în colindele de fecior sau de fată, în care urarea de căsătorie este adesea prezentă sau subînţeleasă. Animalul poate fi leu, cerb sau, mai interesant, „peştele de mare".

Antofiţă trebuie să pescuiască un asemenea peşte (sau o cantitate de peşte atît de mare) încît „Cu carnea nunta să-mi fac,/Oasile casa-m ridic,/ Cu sîngele-mi zugrăvesc" [37]. Iată ce spune „peştele de mare": „Linţo, draga mea,/Nu mă mai lega/, Căş cu carnea mea/ Nunta ţe-i făcea/ Şi cu solzii mei/Înzestrate-vei" [38].

În cazul baladei nu este o simplă preluare a motivului din colind. Există o încadrare în ritual a motivului respectiv, motivul devenind punct de pornire al conflictului. În colind este rezultatul acţiunilor eroului, în baladă este proba pe care trebuie s-o treacă eroul, scopul final al acţiunii acestuia, rezultatul spre care tinde. Motivul a căpătat o valenţă nouă. Facem abstracţie de eventuala semnificaţie simbolică a construirii casei din corpul animalului, tema depăşind intenţia noastră imediată. Reţinem motivul, ca un al doilea element de bază comun colindului şi baladei. Aceasta pentru că balada se desfăşoară între aceste două motive: motivul conflict şi motivul central, axe principale care dirijează evoluţia acţiunii.

Caracterul ritual al colindului fiind binecunoscut, nu trebuie aduse completări în această problemă. Am accentuat totuşi aceasta pentru că tocmai dominanta rituală a baladei este principala cauză care a determinat alegerea motivelor specifice colindului. În esenţă balada a transpus într-o formă artistică o tradiţie care conţinea o interdicţie tabuistică. Avînd în vedere caracterul ritual al acesteia, selectarea motivelor care să faciliteze exprimarea ei artistică s-a făcut dintr-un domeniu în care dominanta rituală este vizibilă: colindul. Forma, realizată artistic, a celor două motive, a uşurat brodarea acţiunii baladei, inspirată de tradiţie. Balada a introdus motivele într-o schemă epică mai complexă, dar cu un grad de înrudire lesne observabil: dezechilibru ritual — lichidarea lui.

---

[37] A. I. F. fgr. 6596 — Hotare — Ilfov, inf. Stănică Şerban, culeg. Il.Cocişiu, 4. VII. 1938.

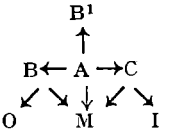
[38] A. I. F. fgr. 5000 b — Braşov — Schei.

https://biblioteca-digitala.ro

Urmărind sistemul de relaţii interne la nivelul celor două specii, am căutat să desprindem schemele specifice fiecăreia.

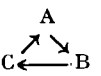
Balada :

A — dezechilibru intenţional (proba căsătoriei)
B — dezechilibru ce vizează latura materială, fizică (puiul Vidrei)
C — dezechilibru ritual realizat (pescuitul)
M — lichidare — moartea eroului
B^1 — lichidare — blestem
O — lichidare — orbire
I — lichidare — înecarea năvodarilor



Colind :

A — dezechilibru ritual (pescuit înfructuos)
B lichidare — puiul vidrei
C lichidare — pescuit fructuos



Caracterul ritual al tradiţiei din care s-a născut balada a canalizat atenţia creatorilor spre motivele frecvent atestate în colinde. Se iveşte posibilitatea urmăririi valenţelor pe care le capătă un anume motiv, valenţe determinate de tipul de relaţii în care intră motivul respectiv în raport cu contextul, totul fiind condiţionat de funcţionalitatea speciei.

În cazul de faţă, putem afirma că este vorba despre motive specifice colindului care au fost adoptate de baladă şi nu o situaţie inversă. Se conturează astfel o problemă legată de geneză care, fără a clarifica deplin, punctează elementele de bază.

OBSERVATIONS PRÉLIMINAIRES À PROPOS DE *VIDROS*
(ballade et colinda)

La chanson de *Vidros* ou *Antofiţă al lui Vioară* fait partie du cycle des ballades fantastiques. Le héros, Antofiţă, participe à un rite de passage, occasioné par le mariage qu'il doit conclure. L'épreuve qu'il doit subir à cette occasion — le héros doit attrapper une quantité tellement grande de poisson, ou un poisson tellement gigantesque, que de sa viande et de ses os il puisse construire une maison — nécessite la violation d'un tabou professionnel (du domaine de la pêche). Le héros viole le tabou et il est puni, la punition évitant la création d'un déséquilibre de nature professionnelle.

Nous appelons le motif central « le Petit de la Loutre». La Loutre, animal fantastique qui garde la tabou, est obligée d'aider le héros (celui-ci attrappe le Petit de la Loutre et le torture jusqu'au moment où sa mère lui promet son aide). Quand la contrainte a disparu, elle actionne pour rétablir l'équilibre rituel, punissant ceux qui ont violé le tabou — elle excite les poissons qui se trouvent pris dans le filet et alors, par leurs mouvements violents, ils font monter une vague gigantesque qui fait couler toutes les barques.

https://biblioteca-digitala.ro

Le motif du « Petit de la Loutre » est présent aussi dans les « colindas » des pêcheurs, mais l'évolution du conflit est différente. La Loutre doit aider, dans cette situation, l'action du héros pour éviter un déséquilibre rituel. La « colinda », dont la fonction de souhaiter est connue, présente un acte rituel qui peut être de bon ou de mauvais augure, pour le bien-être de la corporation. Voilà pourquoi la Loutre aide le pêcheur dans le but de réaliser une pêche abondante, sans qu'elle le punisse.

Vu le caractère rituel du thème de la ballade, la sélection des motifs qui peuvent faciliter son expression artistique a été faite dans un domaine dans lequel la dominante rituelle est visible : la « colinda ». La ballade a introduit les motifs dans un schéma plus complet, mais avec un degré de parenté très marqué : le déséquilibre rituel — sa liquidation. On peut suivre les valences qu'un motif peut obtenir, valences déterminées par le type des relations dans lequel entre le motif par rapport au contexte, tout étant conditioné par la fonctionalité de l'espèce.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

CÎTEVA CONSIDERAȚII ASUPRA „FOCULUI LUI SÎMEDRU"

LIA STOICA VASILESCU

Focul, care împreună cu apa, aerul și pămîntul forma cele patru elemente primare, s-a menținut ca atare pe planul simbolic al miturilor și legendelor universale.

Este foarte probabil că atît greutățile și primejdiile pe care le-a avut de înfruntat omul pentru păstrarea și transmiterea sa, cît și nenumăratele avantaje rezultate din folosirea lui au fost cauzele principale ale acestui proces de gîndire folclorică.

În patrimoniul spiritual al poporului român focul ocupă un loc de prim ordin. Se întîlnește în credințe, superstiții, obiceiuri, datine, incantații magice sau creații folclorice artistice, fiind pus de obicei în legătură cu lumina și căldura solară.

Printre sărbătorile tradiționale la care se aprind focuri rituale o deosebită importanță o au cele de la limita anotimpurilor, care au rămas ca urme tipice ale corelației pe care o stabileau vechii europeni între reînnoirea focului ceresc și a marilor perioade ale anului [1]. Însă aprinderea focului la aceste date nu epuizează întreg repertoriul de prilejuri, pentru că focul are o gamă foarte largă de rosturi și semnificații.

O clasificare după finalitatea acestui act magic ne ajută să vedem că sub o formă comună, cuprinzînd diferențe mai mici sau mai mari, există semnificații diferite, distincte sau conjugate în cadrul unei manifestări.

Nu stă în intenția noastră să epuizăm tot repertoriul împrejurărilor în care apare focul ca element ritual și nici să întreprindem o analiză a diverselor planuri pe care simbolul său s-a transformat, ci încercăm să urmărim unul din cazurile care necesită aprinderea lui, prilej încadrat în sărbătorile tradiționale cu dată fixă.

Criteriile esențiale după care abordăm problema rămîn cel de fond, al finalității acestui act, și cel formal, cel calendaristic (legat de dată fixă — 26 octombrie).

[1] D. A. Vasiliu, *Focul viu*, București, 1943, p. 53.

https://biblioteca-digitala.ro

Principalul material documentar folosit în analiza acestui ceremonial este cel inedit, aflat în răspunsurile la chestionarul Hasdeu [2]. Valoarea lui este asigurată atît prin suprafața pe care o acoperă [3] — aducînd informații noi despre aria obiceiului —, cît și prin perioada la care se referă [4]. Datele acestea au fost completate cu cele din literatura de specialitate [5] și cu cele aflate în Arhiva Institutului de etnografie și folclor, provenite din cercetarea de teren [6].

Forma sub care poate fi reconstituit ceremonialul „focului lui Sîmedru" (Sînt-Medru, Sîn-Medru, Sumedru, Sumiedru, Sumetru, Samedru etc.) prezintă uneori deosebiri destul de mari de la o zonă la alta, ceea ce ridică unele dificultăți în cercetarea lui. În ciuda acestui fapt, însă, se pot sesiza elementele esențiale, unitare, ale acestei manifestări.

Căutînd să separăm elementele constante de elementele variabile ale ceremonialului, ajungem la concluzia că cele din prima categorie se referă la momentul în care este practicat obiceiul (ajunul sau seara lui Sîmedru) — ceea ce ne-a făcut de altfel să-l încadrăm între obiceiurile calendaristice — și la felul cum se desfășoară: aprinderea focului și împărțirea de daruri fiind două momente absolut necesare.

Deosebirile pot fi observate în ceea ce privește alegerea locului: mijlocul satului [7], ulițele [8], porțile oamenilor [9], un maidan [10], răspîntiile [11], dealul [12], cîmpul [13], locul de lîngă gîrlă [14]. Privind în ansamblu toate aceste determinate observăm că, în majoritate, sînt locuri ce se consideră a fi propice pentru adunarea spiritelor.

---

[2] B. P. Hasdeu, însărcinat în 1877 la propunerea Ministerului Instrucțiunii Publice cu alcătuirea chestionarului juridic, publică primul chestionar în „Columna lui Traian", în același an. Societatea Academică Română hotărăște să-i încredințeze alcătuirea unui dicționar etimologic al limbii române. B. P. Hasdeu prezintă în 1884 o propunere de chestionar lingvistic pentru adunarea datelor reclamate de întocmirea dicționarului. Chestionarul, tipărit în Ediținea Academiei Române în 1884 cu titlul *Programa pentru adunarea datelor privitoare la limba română*, este trimis preoților și învățătorilor din întreaga țară. Răspunsurile au fost legate în 19 volume, găsindu-se la secția de manuscrise a Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România (ms. rom. 3418—3436). Materialul la care ne referim este cel aflat în răspunsurile la întrebarea nr. 196 „Ce e focul lui Sînt-Medru?".

[3] Județele Iași, Neamț, Covurlui, Tecuci, Buzău, Brăila, Ialomița, Dîmbovița, Muscel, Mehedinți. Cel mai mare număr de informații provin însă din vestul Munteniei subcarpatice.

[4] Majoritatea răspunsurilor sînt din anii 1884—1885. Însă unele sînt primite pînă în 1887 și 1889.

[5] T. Pamfile, *Sărbătorile de toamnă și postul Crăciunului*, București, 1914; D. A. Vasiliu, *Focul viu*, București, 1943; C. Rădulescu-Codin și D. Mihalache, *Sărbătorile poporului*, București, 1909; A. Gorovei, *Credințe și superstiții*, București, 1915; S. Fl. Marian, *Sărbătorile poporului român*, vol. III, București, 1914, cu bibliografia indicată de ele; G. Comanici, Al. Popescu, Lia Stoica-Vasilescu, *Focurile de peste an*, comunicare la Sesiunea Atlasului european, Bonn, 1968.

[6] A. I. F. nr. 4704, 19.619, 19.573, culeg. G. Sulițeanu (1958); I.. Georgescu (1958); E. Comișel (1940).

[7] VII 295, Lupșanu — Ialomița, 10. XII. 1884.

[8] IX 410, Slănic—Muscel, 22. VIII. 1885.

[9] XIII 193, Glăvănești—Tecuci, 29. XII. 1884.

[10] B. P. Hasdeu, *Răspunsuri la chestionar*, vol. IX, fila 207, Ciumești—Muscel, 3.VII.1885.

[11] IV 166, Pietroșița—Dîmbovița, 25. XI. 1884; IX 443, Valea Mare—Muscel; IX 502, Voinești—Muscel, 25. VI. 1885; A. I. F. 19.573, Aninoasa—Muscel; A. I. F. 19.619, Boteni — Muscel.

[12] IX 459, Valea Mare—Muscel, 4.II/28.IX.1885.

[13] T. Pamfile, *op. cit.*, p. 63.

[14] A. I. F. 19.619.

https://biblioteca-digitala.ro

Materialul din care se aprinde focul este şi el foarte diferit: spildării de cînepă [15], crăci, frunze, ogrinji [16], resturi de paie şi gunoaie [17], o roată cu paie între spiţe care se rostogoleşte pe o coastă de deal [18], ramuri de brad şi cetină, un brad mare [19], coceni, găteje [20], tîrşuri, curăţituri de lemn [21], pelinariţă [22], frunză de nuc [23]. Numărul de focuri variază: unu, trei-patru [24], cinci-şase, şapte-opt [25], zece [26]. Majoritatea informaţiilor se referă, însă, la un foc.

De asemenea colectivitatea care participă la manifestare poate fi divizată pe categorii de vîrstă, al căror rol şi ale căror gesturi diferă. Astfel copiii [27] sau cete ale lor [28] fac grămezile pentru focuri, îl aprind strigînd:

„Hai la focu lui Sumedru" [29]

sau:

„Hai la focu lui Sumedru
C-a mîncat lupu iedu
Şi ţiganu cîrlanu!" [30]

sau

„Drui, drui, la Sumedru" [31]

lovesc tăciuni aprinşi ca să scoată scîntei [32], sar peste foc [33] sau colindă prin sat [34]. Prin unele părţi, după stingerea focului, iau cîte un tăciune pe

---

[15] V 63, Boteni—Muscel; IX 368, Mihăeşti—Muscel, 4. VI. 1885; T. Pamfile, *op. cit.*, p. 64.
[16] V 63, Boteni—Muscel.
[17] XIII 365, Onceştii Noi—Tecuci, 5.VI. 1885.
[18] IX 459, Valea Mare—Muscel.
[19] T. Pamfile, *op. cit.*, p. 63.
[20] T. Pamfile, *op. cit*, p. 64.
[21] D. A. Vasiliu, *op. cit.*, p. 81.
[22] A. I. F. 19.619.
[23] A. I. F. 19.573.
[24] A. I. F. 4704.
[25] T. Pamfile, *op. cit.*, p. 64.
[26] A. I. F. 19.573.
[27] I 318, Surdila — Greci—Brăila; IX 159, Băjeşti—Muscel, 19.VI/20. X.1885; IX 175, Bălileşti—Muscel; IX 223, Davideşti—Muscel, 3. VI. 1885; IX 431, Titeşti—Muscel; IX 459, Valea Mare—Muscel, 4. II/28.IX.1885.; IX 398, Rădeşti—Muscel, 29. VI. 1885; XIII 193, Glăvăneşti—Tecuci, 29.XII.1884; XIII 365, Onceştii Noi—Tecuci, 5. VI. 1885; V 63, Boteni—Muscel; T. Pamfile, *op. cit.*, p. 63, 64; A. I. F. 19. 573, 19.619.
[28] IX 368, Mihăeşti—Muscel, 4. VI. 1885.
[29] III 508, Vlădeşti—Covurlui; V 63, Boteni—Muscel; VII 295, Lupşanu—Ialomiţa; IX 159, Băjeşti—Muscel; IX 175, Bălileşti — Muscel; IX 207, Ciumeşti—Muscel, 3. VII. 1885; IX 223, Davideşti—Muscel; IX 254, Godeni—Muscel; IX 317, Micloşani—Muscel; IX 368, Mihăileşti—Muscel; IX 398, Rădeşti—Muscel; IX 431, Titeşti—Muscel; IX 410, Slănic—Muscel; IX 443, Valea Mare—Muscel; IX 459, Valea Mare—Muscel; XIII 365, Onceştii Noi—Tecuci; IV 166, Pietroşiţa—Dîmboviţa, 25.XI.1884; T. Pamfile, *op. cit.*, p. 63, 64, 65; D. A. Vasiliu, *op. cit.*, p. 79, 80, 81; A. I. F. 19.573.
[30] A. I. F. 19.619, 4704.
[31] D. A. Vasiliu, *op. cit.*, p. 81.
[32] IX 410, Slănic—Muscel.
[33] T. Pamfile, *op. cit.*, p. 64, 65; A. I. F. 4704, 19.573, 19.619.
[34] IV 166, Pietroşiţa—Dîmboviţa; IX 214, Coteşti—Muscel.

https://biblioteca-digitala.ro

care îl aruncă în grădinile cu pomi [35]. Flăcăii fac foc dintr-un brad mare [36] şi sar peste el împreună cu fetele [37]. Uneori sare toată lumea [38].

În jurul focului se pot prinde în horă toţi, inclusiv bătrînele [39].

Natura darurilor oferite cu acest prilej copiilor şi cîteodată bărbaţilor [40], de către femei, diferă. Pot fi fructe: mere, pere, nuci [41], alune [42], struguri, prune [43], sau aluaturi: colaci [44], colăcei [45], covrigi [46], pîine [47], sau vin [48].

Desprinderea semnificaţiei ceremonialului nu poate fi făcută decît prin considerarea simultană a tuturor elementelor care intră în componenţa lui, fiecare din ele avîndu-şi importanţa sa, chiar dacă ponderea prezenţei lor apare acum diferită. Variabilitatea unora dintre elemente poate fi în mare măsură rezultatul unui proces de involuţie, atît a ceremonialului propriu-zis, cît şi a unei întregi categorii de fapte căruia el îi aparţine — credinţele populare.

În finalitatea obiceiului putem izola două componente: aceea de manifestare a cultului morţilor din care derivă o semnificaţie apotropaică şi o legătură cu cultul de fertilitate agrară.

Calendarul tradiţional al poporului român consemnează între zilele consacrate morţilor [49] — cunoscute la noi sub numele de „m o ş i" — sărbătoarea lui Sîmedru sau a Sfîntului Dumitru de toamnă drept data cea mai importantă („Moşii Mari"). Aprinderea focului ritual în ajunul acestei zile deschide de fapt şirul manifestărilor ceremoniale legate de această ocazie. Ele au drept scop — privite în ansamblu — să reglementeze contactul dintre lumea celor vii şi a celor morţi şi să consacre un *statu quo*. Din acest al doilea aspect rezultă funcţia apotropaică: protejarea celor în viaţă de forţa malefică atribuită morţilor în general [50].

[35] T. Pamfile, *op. cit.*, p. 64, 65; D. A. Vasiliu, *op. cit.*, p. 80, 81.

[36] T. Pamfile, *op. cit.*, p. 63.

[37] *Ibidem*, p. 65; D. A. Vasiliu, *op. cit.*, p. 80; A. I. F. 19.573.

[38] A. I. F. 19.573, 19.619.

[39] T. Pamfile, *op. cit.*, p. 65; D. A. Vasiliu, *op. cit.*, p. 80.

[40] IX 254, Godeni—Muscel.

[41] III 508, Vlădeşti—Covurlui; IV 166, Pietroşiţa—Dîmboviţa; V 63, Boteni—Muscel; IX 207, Ciumeşti—Muscel; IX 223, Davideşti—Muscel; IX 254, Godeni—Muscel; IX 368, Mihăeşti—Muscel; IX 410, Sălnic—Muscel; IX 443, Valea Mare—Muscel; IX 502, Voineşti—Muscel; XIII 365, Onceştii Noi—Tecuci; D. A. Vasiliu, *op. cit.*, p. 80; T. Pamfile, *op. cit.*, p. 64, 65; A. I. F. 19.619.

[42] IX 223, Davideşti—Muscel.

[43] T. Pamfile, *op. cit.*, p. 64; D. A. Vasiliu, *op. cit.*, p. 80.

[44] VII 295, Lupşanu—Ialomiţa; A. I. F. 19.573.

[45] III 508, Vlădeşti—Covurlui; IX 159, Băjeşti—Muscel; IX 175, Bălileşti—Muscel; T. Pamfile, *op. cit.*, p. 64; D. A. Vasiliu, *op. cit.*, p. 79.

[46] V 63, Boteni—Muscel; IX 159, Băjeşti—Muscel; XI 175, Bălileşti—Muscel; IX 223 Davideşti—Muscel; IX 254, Godeni—Muscel; IX 443, Vîlcea Mare—Muscel; IX 502, Voineşti, Muscel; T. Pamfile, *op. cit.*, p. 64, 65; D. A. Vasiliu, *op. cit.*, p. 79, 80, 81; A. I. F. 19.573, 19.619.

[47] V 63, Boteni—Muscel; IX 159, Băjeşti—Muscel; IX 175, Bălileşti—Muscel; IX 207, Ciumeşti—Muscel; IX 254, Godeni—Muscel; XIII 365, Onceştii Noi—Tecuci; T. Pamfile, *op. cit.*, p. 64, 65; D. A. Vasiliu, *op. cit.*, p. 79.

[48] T. Pamfile, *op. cit.*, p. 64; D. A. Vasiliu, *op. cit.*, p. 80.

[49] Moşii de iarnă, Moşii de Mucenici, Moşii de Florii, Moşii de Joia Mare, Moşii de Paşti, Moşii de Sîngeorgiu, Moşii de Ispas, Moşii Rusaliilor (Moşii de vară), Rusitorii, Moşii de Sînziene, Moşii de Sînpetru, Moşii de Sf. Ilie, Moşii de Schimbarea la Faţă; Moşii din Ziua Crucii, Moşii de Sîmedru, Moşii de Hranghel, Moşii de Ovidenii, Moşii de Crăciun.

[50] Fl. Lorinţ, C. Eretescu, *Moşii în obiceiurile vieţii familiale*, în „Revista de etnografie şi folclor", 1967, nr. 4, p. 299—308.

https://biblioteca-digitala.ro

În sărbătorile consacrate morților, așa cum le prezintă calendarul poporului român, aprinderea focului apare în repetate rînduri. În conștiința oamenilor acest element pare să aibă în principal calitatea de a facilita contactul dintre cele două lumi, de a readuce pe cei de dincolo pe tărîmul pe care l-au părăsit. În acest caz focul are un rol invocator, ca și sîngele.

Focul însă ar putea să reprezinte, și aceasta este opinia unor cercetători (K. Ranke, M. Wlislocki) [51], spiritele celor morți; el ar fi un „simbol al spiritului fără corp". Din materialul cercetat nu reiese semnificația amintită, cel puțin cînd acesta se referă la focurile calendaristice. Nu este mai puțin adevărat că în alte ritualuri focul sau flacăra are acest rol. Putem cita astfel stingerea lumînării cu flacăra în jos pentru uciderea unui om — în magia neagră —, flacăra reprezentînd în acest caz sufletul dușmanului.

Semnificația de element invocator a focului este mai probabilă tocmai în virtutea unei calități pe care o consemnam la începutul acestui articol: aceea de element originar. Aflîndu-se deci la obîrșia lucrurilor, el își păstrează această capacitate de a reface unitatea pierdută, în cazul nostru de a reuni cele două ipostaze ale existenței: viața terestră și postexistența (moartea).

Funcția apotropaică, în esența ei, nu contrazice sensul atribuit mai sus acestui simbol, deoarece ceea ce stă la începutul lucrurilor este și în măsură să le apere, să le fie favorabil.

Deosebit de interesantă ni se pare corelația dintre cultul morților și cel al fertilității, asociere care poate fi sesizată în cazul a numeroase manifestări, ținînd fie de unul, fie de celălalt dintre planuri. Astfel există diferite rituri de fertilitate agrară legate de cultul celor de pe lumea cealaltă. Putem cita scoaterea plugului la arat, în care transpare grija de a degaja terenurile menite să fie cultivate de sub influența celor morți.

Universul viu poate fi considerat într-o ipostaziere diferențiată. Este normal deci ca morții să participe și ei la această ipostaziere. Așa cum celor vii le-ar corespunde pe alt plan al gîndirii folclorice recoltele, celor morți le-ar corespunde ofrandele. De aceea la Sîmedru, sărbătoare principală a morților, ofrandele nu lipsesc niciodată. Acestea sînt constituite în primul rînd din o parte a recoltelor avute: grîne și fructe. Această asociere: cei vii — recolte, cei morți — ofrande din recolte, o sesizăm din timpurile îndepărtate, la antici, cît și la primitivi. Conștiința ofrandei — sub forma pomenii — se păstrează în practicarea obiceiului, femeile spunînd în momentul înmînării alimentelor „să fie de pomană morților...".

Forma pe care a luat-o ceremonialul în diferite sate — formă pe care am întîlnit-o numai în materialul inedit din răspunsurile la chestionarul Hasdeu —, colindatul, amintește colindatul de la Crăciun al pițărăilor, fiind probabil o contaminare. Acest lucru ar fi cu atît mai probabil cu cît Crăciunul constituie un prilej consacrat, în parte, și cultului morților, cuprinzînd ocazii de a oferi ofrande acestora: în ajun împărțirea de colaci, pițărăi și

[51] Kurt Ranke, *Indogermanische Totenverehrung*, în „F. F. Communication", 1951, nr. 140, p.297, 298, 300–302. Heinrich Wlislocki, *Aus dem Leben der Siebenbürger Rumänen*, Hamburg, 1889, p. 30, apud Anca Giurchescu, *Aspecte funcționale ale dansului în cadrul ceremonialului funebru*, comunicare la Sesiunea Porților de Fier, decembrie 1968.

https://biblioteca-digitala.ro

lumînări săracilor (în Transilvania), înfigerea de către copii a colindeţelor la capătul mormintelor (în judeţul Gorj), umblatul prin case după colindeţi (în sudul Olteniei), împărţirea de colaci, turte şi lumînări la rude, vecini şi săraci (în Moldova), ca şi tămîierea mormintelor şi trimiterea de alimente în vecini (în Oltenia) [52].

Funcţia pe care o îndeplinesc copiii, urarea bunăstării şi a bucuriei, duce la consacrarea *statu quo*-ului amintit. Acesta se prelungeşte, în ceea ce priveşte raportarea la lumea celor vii, printr-o semnificaţie de asigurare a prosperităţii ei.

Luînd în consideraţie aspectele menţionate ale „focului lui Sîmedru", putem ajunge la concluzia că această sărbătoare, pe lîngă încadrarea calendaristică de cult al morţilor, se pretează şi la una raportată la muncile agricole cu funcţie de încheiere de an. Ea semnifică sfîrşitul unei perioade de muncă. Atribute asemănătoare putem observa şi la altă sărbătoare tradiţională populară, „Mucenicii", care constituie începutul muncilor de lucrare a pămîntului. Am putea considera deci că există un fel de ciclicitate ritmată, o corespondenţă a sărbătorilor funerare („moşii") cu sărbătorile agrare.

Ideile expuse în prezentul studiu sînt susceptibile de a fi completate cu date noi, furnizate de cercetări organizate pe teren, cu studiul tuturor prilejurilor de aprindere a focului, ulterioara lor grupare privind în ansamblu întreg teritoriul ţării.

[52] T. Pamfile, *Crăciunul*, Bucureşti, 1914, p. 206—209; P. Caraman, *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la români şi slavi*, Iaşi, 1931.

https://biblioteca-digitala.ro

FOLCLORISTUL ALEXIU VICIU

(Articol inedit de Artur Gorovei[1])

În 1944 am stat, de la începutul lunii april, pînă la 28 mart 1945, în Blaj [...]: centrul românismului şi centru de cultură ardeleană.

Eram refugiat acolo, şi mă duceam, aproape în fiecare zi, la frumoasa Bibliotecă centrală arhidiecesană, unde am făcut cunoştinţă cu un cetitor neobosit, cu preotul Naghiu[2].

Într-o zi, prin luna februar 1945, Naghiu mă întreabă de cunosc pe domnul Viciu.

Din nume îmi era cunoscut: tipărise o lucrare în „Memoriile" Academiei Române, dar nu ştiam în ce localitate s-ar fi aflînd. Am rămas surprins cînd am aflat că locuieşte chiar în Blaj, deoarece n-am auzit vorbindu-se despre el, de atîta timp de cînd eram concetăţan cu el.

Am aflat unde stă şi m-am dus în strada Episcop Lemeny no. 8. O casă frumoasă, dar am găsit poarta încuiată; am strigat, dar nu m-a auzit nimeni.

În realitate nu era încuiată poarta, dar eu nu am ştiut că ar fi trebuit s-o împing mai tare.

Atunci i-am scris. I-am spus că am încercat să pătrund la el, i-am spus cine sunt şi l-am rugat să-mi spuie în ce zi şi la cîte ceasuri aş putea să-i fac o vizită.

Viciu mi-a trimes răspuns că pînă la ceasurile 4 după amiază n-aş putea să-l văd, pentru că după masa de la amiază se odihneşte, şi mi-a indicat chiar ziua cînd mă va aştepta. Şi astfel, în ziua de 12 februar i-am călcat pragul casei în care locuia cu chirie [...].

---

[1] Articolul pe care-l publicăm acum face parte dintre manuscrisele inedite rămase de la Artur Gorovei şi care se păstrează în Arhiva sa din Fălticeni. Interesul deosebit pe care-l prezintă acest articol despre un folclorist de seamă, precum şi importanţa scrisorilor pe care autorul le reproduce, în textul articolului său, ne-au îndemnat să-l tipărim în credinţa că vom aduce şi în acest fel un omagiu celor doi folclorişti.

Menţionăm că toate notele de subsol ne aparţin.

Ştefan S. Gorovei

[2] Iosif E. Naghiu, autorul, printre altele, şi al unui *Catalog al manuscriselor latineşti şi în limbi moderne de la Biblioteca centrală din Blaj*, Bucureşti, 1946 ş. a.

Rev. etn. folc., tom. 14, nr. 5, p. 401–406, Bucureşti, 1969

https://biblioteca-digitala.ro

Bărbat nalt, bine făcut, vioi, figură simpatică — acesta este Alexiu Viciu la vîrsta de 90 de ani, fiind născut în luna decembrie 1855.

Citește fără ochelari, scrie frumos, fără să-i tremure mîna, parcă ar fi la începutul vieții, și ține minte tot ce a întîmpinat în viață și le istorisește cu haz.

Este preot și a fost profesor de liceu. [...]

Îl cercetez dacă-și păstrează scrisorile ce a primit [...].

Pe față i se zugrăvește mîhnirea.

În ultimul timp casa i-a fost invadată de dușmani, care au distrus toate hîrtiile ce au găsit în biroul lui; printre sfărîmături a găsit cîteva scrisori, dintre care una la care ținea mult, o scrisoare — una singură ce a mai rămas — de la *Ion Pop Reteganul*, numai pe jumătate.

Scrisoarea aceasta mi-a dăruit-o și are următoarea cuprindere [3]:

Rodna, 21/VI 887

Frate Alexă,

La epistola ta, ce o primii ieri din preună cu vechiul manuscris al Psaltirei, vin a-ți răspunde:

1. Baladele de care-mi amintești, le am, și adecă: Stanu Ungureanu și Pintea Hoțomanu din Tătărlaua; acum nu dau de ea, dar știu bine că o am. „Morcia" nu mi cunoscută; „Ghiță Cătăniță" încă o am, dar nu dau de ea; îndată ce-mi cad în mînă, ți le comunic. Eu am grozav de multe-și totuși puține. Pre lîngă celea din Trandafiri [4], mai adunai: Drăguța Pintei, vezi Cărțile Săteanului 886, pag. 106; — apoi în manuscrise nepublicate: „Murgul lui Iancu" (aci află că Iancu trăgea de moarte la Reteag!), „Șoimănel" (de la un meșter strică), „Irina" (prinsă la turci), „Iosif" (vîndut de frați în Egipt), „Valean" (2 variante), „Petrea Spanului", „Hora Șerpelui" (aici spune că șerpele n-ar mînca pe mîndrul voinic, dar e silit, că i l-a-nchinat muma sa, cînd era în leagăn, cu vorbele:

„Sugă-ți șerpii trupul tău
Cum îmi sugi tu sînul meu"),

[3] Personalității multilaterale a lui Ion Pop Reteganul i-a fost consacrată recent o consistentă monografie, care fixează definitiv locul său în dezvoltarea culturii noastre: Ion Apostol Popescu, *Ion Pop Reteganul. Viața și activitatea*, București, Edit. didactică și pedagogică, 1965. După cum arată autorul monografiei, pe Ion Pop Reteganul, în a doua parte a vieții sale, „încep să-l intereseze din ce în ce mai mult problemele etnografice. El caută să-i antreneze pe cît mai mulți cărturari ardeleni în munca de popularizare a frumosului port românesc" (Ion Apostol Popescu, *op. cit.*, p. 29—30). Afirmația este sprijinită de o scrisoare primită de Reteganul de la Alexiu Viciu din Blaj, scrisoare din care se dau două mici fragmente: unul relativ la portul românesc („Scii că ai promis publicului să te ocupi cu portul românesc") și altul care se referă la „strîngerea vechilor manuscrise românești" („Psaltirea ți-o trimiteam mai curînd, dar a fost la d. Cipariu oarecît și apoi la d. Moldovan, pe urmă mi-a trebuit și mie") (Ion Apostol Popescu, *op. cit.*, p. 30). Răspunsul lui I. Pop Reteganul este tocmai această scrisoare. Găsim în ea răspunsurile la problemele pe care i le puncea Viciu. Astfel, chiar de la început, el confirmă primirea „vechiului manuscris al Psaltirei" care se „plimbase" pe la Cipariu și Moldovan. În ceea ce privește portul popular, de care-i amintește Alexiu Viciu, Reteganul răspunde cu tristețe: „timpul și mijloacele-mi lipsesc". Găsim, de asemenea, amănunte interesante cu privire la intenția sa de a publica în România niște povești, cu privire la relațiile sale cu G. Sion ș. a.

[4] *Trandafiri și viorele, poezii poporale*, Gherla, ed. I, 1884 (apud Ion Apostol Popescu, *op. cit.*, p. 244).

https://biblioteca-digitala.ro

„Constantin viteazul" (bate pe turci), „Pintea Novac", „Pintea viteazul", tot asta, altă variantă, aşa dară 3 variante, toate bune şi pînă acum necunoscute; cel puţin cît cetii eu, nu le dădui de urmă undeva. „Şerbanul" Sandul.

Am grozav de multe poesii. Acum tot puricez la ele, dar un an mi-e prea puţin ca să le pot purica şi pune în rînd. Fiecare poesie, mare ori mică, o scriu pe hîrtie separată [5] şi o bag într-un toc de hîrtie anume făcut spre acel scop. Tocuri de acele am 15, cu numerii şi inscripţia de pe hîrtia alăturată. Nimic nu mi se mai poate pierde. Scrise odată toate, le voi lua una de una, din fiecare grupă, şi voi esplica cuvintele neînţelese, cam cum făcui la Trandafiri şi viorele, dar cu deosebirea că notele esplicative vor fi pe o foaie cu cuvîntul de pricină. Cu mitologia voi avea mult lucru, dar am 2 opuri bune ale lui Kövári László: „Szász történelmi rege", de la I. M. Moldovan şi Erdely földe ritkaságai, cumpărată de mine din anticuariul lui Demjen (cu 4 fl. 95 cr. pre cînd la 1859 era numai 2 f. 24 cr). Mai am de la dl. I. M. Moldovan şi „Das Jahr und seine Tage" [6]. Nu mi-ai mai şti recomanda opuri relative la credinţele, tradiţiunile şi miturile noastre? Ori care pachet de manuscrise vei cere de la mine, ori şi toate, după cum le vezi specificate pe conspectul alăturat, le vei primi spre folosinţă cu întoarcerea poştei fireşte: apud remissionem.

Daună că nu cunoscui baremi cu 2 ani mai nainte opşorul lui G. Dem. Teodorescu „Cercetări asupra proverbelor române"; acum ştiu eu cum se adună materialul literaturei populare, după ce prădai atîta vreme orbecînd pe căi mie necunoscute. De nu ai la îndemînă opşorul, scrie-mi să ţi-l trimit.

Geografia sunetelor ţi-a da de lucru şi încă mult: cîteva cuvinte-ţi alătur pe foiţele *a*, *b* [7]. Eu dispun de timp şi tot îl folosesc, dar mi se pare totuşi mai scurt de cum mi-ar trebui. Era însă să mă pună bine şederea la masă. Căpătasem morb de rărunchi. Acum — după însănătoşare, sunt nevoit a sta mai puţin şi a îmbla mai mult. — Teogonia românilor, ce o continuă, nu-mi era lucru nou; vezi „Tămîia dracului" în nrii 29 şi 30 ai Tribunei din a. c. poveste de ale mele, care adevereşte spusele tale cu Pîca.

Am poveşti grozav de frumoase şi mai toate vrednice de studiat şi comparat cu mitologia antică, dar — nu-s bani să le pot tipări. 'Mi promise G. Sion că va avea grija lor; i-am trimis un stoss de vreo 35 poveşti, mai am vreo 10 aci, dar 'mi răspunse în zilele astea că va fi nevoit să mi le remită, deoarece nu capătă editor, zice că de aş merge însumi la Bucureşti poate că aş putea face ceva ispravă, dar de unde 100 fl? Cui crezi tu că ar fi bine să mă adresez cu ele?

De portul românesc nu mă pot apuca, timpul şi mijloacele-mi lipsesc. Mai întîi să gat aste începute, apoi, de voi avea bani mulţi, ce nu e sperare, să-mi iau un desemnător-fotograf pe vreo trei luni de zile minimum şi să

---

[5] Metoda preconizată la 1887 o va expune în 1890, în articolul *Despre modul de a aduna materialul literaturii poporale*, publicat în „Tribuna", an. VII (1890), nr. 120 (Ion Apostol Popescu, *op. cit.*, p. 123).

[6] Ion Pop Reteganul «aprecia activitatea folcloriştilor maghiari şi germani, remarcînd: „ungurii au opurile lui Kövári László: *Erdely földje ritkaságai* şi *Szász történelmi rege*, iar neamţul Schmidt a scris — *Das Jahr und seine Tage.*"» (Ion Apostol Popescu, *op. cit.*, p. 123—124).

[7] „Conspectul", ca şi „foiţele *a*, *b*" s-au pierdut în timpul războiului, împreună cu sfîrşitul scrisorii.

https://biblioteca-digitala.ro

cutrierăm Ungaria, Bănatul, Transilvania etc.... atunci doară, pînă atunci mi-am pus pofta-n cui. Oamenii nu mă ajută, în dar întreb, în dar scriu, nici un răspuns, ori mult: 'mi pare rău, dar nu pot, n-am vreme. Apoi chiar acum m-a rugat şi S. Fl. Mărian să-i ajut la *Nunta românească*, ce o lucră; i-am promis, cam 2 săptămîni le voi sacrifica numai pentru el.

Cu esamenul am finit alaltă eri, dar am lucru la masă şi dacă se face vreme bună trebuie să îmblu regulat la scalde; norocul meu ca sînt aci, numai ca Sânce ...

★

Atîta avea de la Ion Pop Reteganul, în mulţimea de hîrtii aruncate într-un saltar, pe care le-a cules de pe scîndurile odăii [...].

Alte patru scrisori le-am copiat. Nu i le-am cerut; mă durea inima să-l despart de nişte scrisori, care eu ştiu cît îi erau de dragi şi cît ar fi trebuit să sufere, dacă nu ar mai fi putut să le privească şi să le citească, din cînd în cînd.

De la prietenul său Ion Bianu primeşte o carte postală cu acest cuprins:

Am primit astăzi *Limba română poporană şi dialectul sicilian* şi mă grăbesc a-ţi mulţemi frăţeşte. Îndată ce voi scăpa din vîrtejul de necazuri în care mă aflu acum, mă voi grăbi a ceti frumosul volum.

Al tău
vechi şi devotat prieten
I. Bianu
13/26.IX.1901

Nu ştiu dacă această carte postală este din anul 1901, deoarece stampila poştei Bucureşti are data: 28 sept. 04.

Cu privire la această chestiune a dialectului calabrez, Viciu primeşte, de la Dr. Gustav Weigand din Leipzig, o carte postală cu stampila poştei din 6 februar 1906.

Stimate Domnule!

Vă mulţumesc pentru cărţile pe care mi le-aţi trimis: Glosarul de cuvinte dialectale şi Nume de familie am avut şi mai nainte. Îmi pare rău că n-aţi întrebuinţat şi cărţile lui Meyer Lübke. Eu nu văd nici o asemănare mai mare între dial[ectul] sic[ilian] şi cele româneşti. În cartea lui Scerbo, sub dial. calabre, aţi fi găsit asemănări cu mult mai şi mai *speciale*, dar nu *generale* cum se află în cartea DVoastră. În orice caz, studiul DVoastră e interesant.

Al. DVoastră devotat
G. Wgd. [*Weigand*]

Viciu cunoaşte bine şi dialectele limbii italiene.

De la *Meyer Lübke* o scrisoare, fără dată, care trebuie să fie însă din 1899, sau cel mai tîrziu din 1900, deoarece cartea lui Viciu, pe care i-a trimis-o, „Glosar de cuvinte dialectale", a fost tipărită la Blaj, în 1899.

https://biblioteca-digitala.ro

Monsieur,

J'ai lu et étudié avec le plus grand intérêt votre Glosar de cuvinte dialectale, publié dans les Annales de l'Académie Roumaine. Dans un cas seulement je ne vois pas clair. Est-ce qu'on dit *bucín* ou *bucím*. Je suppose *bucín*, parce que vous ne mettez pas d'accent, mais d'autre part *búcin* s'expliquerait mieux.

Merci d'avantage de votre reponse.
Bien à vous
W. Meyer Lübke
membre honoraire de l'Académie roum.
prof. à l'Université de Vienne.

O carte poştală ilustrată, de la *Polihron Sârcu*, profesor la Universitatea din St.-Petersburg :

St. Petersburg, 29 apr. 1899

Mult stimate Dle Profesor

Vă mulţămesc foarte pentru Glosarul Dvoastre ; e foarte interesant şi va fi de mare folos în literatura linguistică mica română. Dacă voi avea timp, apoi am să scriu ceva despre dînsul. Complimentele mele cordiale tuturor cunoscuţilor şi DVoastre.

P. Syrku

În curînd voi pleca în străinătate ; poate mă voi repezi şi [pe la] DVoastră.

Polihron Sârcu, sau, cum se iscălea, *Syrku*, era moldovan [...] şi ajunsese profesor la Universitatea din St. Petersburg.

★

Alexiu Viciu mi-a mai dăruit un număr de foi cu material de folklor, cules de şcolarii lui, pe vremea cînd le era profesor. O parte din acest material l-a publicat în diferite reviste din Ardeal, şi fiecare bucată din acestea este tăiată cu creionul, iar o altă parte este încă inedită, cu toate că unele dintre culegeri sunt destul de vechi, de prin 1884. Sunt, de pildă, *colinde*, *strigături*, *chiuituri*, *cîntece* şi altele, care ar trebui publicate, mai cu samă acuma cînd, din felurite pricini, se uită tot ce au ştiut şi au cîntat ai noştri.

Tot acest material îl voi depune la Arhiva de Folklor din Cluj, în care destoinicul domnul doctor profesor Ion Muşlea, directorul Arhivei, va publica tot ce va găsi de cuviinţă [8].

Mi-a părut foarte rău cînd m-am despărţit de bunul meu prieten Viciu, şi cînd ne-am strîns mîna, cu multă căldură, amîndoi eram cu lacrimile în ochi.

★

[8] Nu ştim dacă acest proiect a mai fost realizat. Regretatul Ion Muşlea, în ultima sa lucrare despre Artur Gorovei (*La centenarul naşterii lui Artur Gorovei*, extras din *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1961—1964*, Cluj, 1966), nu aminteşte nimic despre această chestiune.

https://biblioteca-digitala.ro

Cu această ocazie găsesc prilejul să public scrisoarea [9] pe care mi-a adresat-o Ion Pop Reteganul în anul 1892, cînd eram directorul revistei „Șezătoarea".

Cartea postală are adresa : „D. S. Domnului *Artur Goroveiŭ* director revistei *Șeḑatoarea*, în *Fălticeni* (*România*)".

Stimate Domnule Director,

Am primit „Șeḑatoarea". E escelentă. Daună că nu o putui ceti că pătimesc de ochi, dar mi-o ceti colegul. Îndată ce mi-a fi mai bine o să vă trimit material berechet, avînd deja gata. Bun serviciu cauzei ar face *Șt. Țarină*, înv. Păuceneşti, p. u. Hunyad Varhely, *Iuliu Bugnariu*, înv. Hordou, p. u. Naszod, *Gr. Sima* preot în Cărpeniş, p. ult. Abrudbanya, *Petru Vancu*, înv. Măderat. V'oi mai da şi adresa, numai să-mi fie mai bine. Salutare ! I. Pop Reteganul

Rodna Veche 21/3 890 [10]
(Transilvania)

Am trimis revista celor indicați, dar nu am primit nimic de la dînșii, și aceasta a fost ultima scrisoare pe care mi-a adresat-o Reteganul.

Folticeni, 16 Sept. 1945 **Artur Gorovei**

[9] Această scrisoare a mai fost reprodusă, parțial, de Artur Gorovei și în „*Sezătoarea*". *Povestea unei reviste de folclor*, extras din *Anuarul Arhivei de folclor*, I, Cluj, 1932, p. 4. Răspunzîndu-i, la 9/21 aprilie 1892, Artur Gorovei îi scrie că G. Weigand apreciază în mod deosebit noua revistă (Ion Apostol Popescu, *op. cit.*, p. 30), referindu-se, desigur, la scrisoarea din 12 aprilie (stil nou) 1892 a savantului german (vezi Maria Luiza Ungureanu, *Scrisorile lui Gustav Weigand către Artur Gorovei*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. 12, nr. 6, p. 495).

[10] Data este în mod evident greșită ; corect 1892.

https://biblioteca-digitala.ro

O URMĂ DE DEVĂLMĂȘIE MOȘNEASCĂ

VASILE CĂRĂBIȘ

În satul Cîmpofeni din județul Gorj s-a moștenit, pînă la colectivizarea generală din 1962, o formă de cosit care păstrează în structura ei urme de devălmășie moșnenească.

Materialele etnografice, referitoare la felul cum se efectua cositul în satul Cîmpofeni, prezintă o importanță pentru studiul istoriei social-agrare din această zonă a Olteniei.

Cîmpia Imuroasa Mică[1], din sus-menționatul sat, este un teren de fîneață ce făcea parte din moșia moșnenilor locali, așezată în zona deluroasă, înclinată de la nord la sud.

Mai întîi trebuie specificat că, în vederea obținerii unui fîn cît mai bun, se recurgea la curățirea cîmpiei de vreascuri. Mărăcinii și lăstarii verzi de pomi și copaci se exterminau prin defrișare. Acțiunea aceasta era rezultatul unei inițiative colective, care se aducea la îndeplinire într-una din zilele lunii martie.

Împărțirea fîneței de aci se efectua în baza unui obicei agrar moștenit „din bătrîni". Cîmpia Imuroasa Mică, înainte de a fi cosită, era supusă unei măsurători după o veche tradiție locală. Pentru a se cunoaște partea de fîneață ce revenea de drept fiecărui moșnean coproprietar al cîmpiei Imuroasa, prevăzută în actele vechi de proprietate, însă nedeterminată topografic, se trecea mai întîi la măsurătoarea cîmpiei. Ajunul zilei de cosit era consacrat numai acestei operații. Pentru efectuarea măsurătorii și cositului, se atrăgea atenția din partea inițiatorilor încă cu o săptămînă și chiar cu două mai înainte, pentru ca fiecare sătean coproprietar să-și organizeze munca astfel, încît în aceste zile nimeni să nu lipsească. Fără participarea tuturor părtașilor, cositul în ziua fixată ar fi devenit inoperativ. În cazuri excepționale, cînd nimeni din ai casei nu putea să exercite cositul, trebuia să se tocmească un om.

---

[1] Numele de Imuroasa vine de la termenele locale frecvente : *im* = murdărie ; *imos* = murdar, soios, noroios ; *a se imoșa* — a se murdări, a deveni soios ; „ce imos ești !", „ia-ți imul de pe tine" etc. (lat. *limus* și *limosus* = noroios, mlăștinos, plin de noroi, soios — I. Aurel Candrea, *Dicționarul enciclopedic ilustrat*).

Rev. etn. folc, tom. 14, nr. 5, p. 407–410, București, 1969

https://biblioteca-digitala.ro

Inițiatorii acestor executări cu date fixe erau de obicei părtașii cu loturile mai mari, așezate la mijlocul cîmpiei. Înștiințarea se făcea verbal, fiecărui părtaș, ca să nu fie nici un motiv de sustragere.

Din întregul teren de fîneață se delimita mai întîi partea familiei Duțe, urmașa armașului Duțe [2], care avea dreptul la 20% din totalul cîmpiei. Măsurătoarea se executa cu „stînjenul lui Duțe" (armașul), în lungime de 1,93 m, *necunoscut în metrologia românească*. Era lucrat din lemn de stejar și, în fiecare an, înainte de cosit, lungimea lui de 1,93 m era verificată cu ajutorul unui metru oficial, din lemn sau metal. Acest stînjen se păstrează „din vechime" la familia Duțe. Ultimul stînjen „al lui Duțe", folosit, a fost moștenit de la bunicul lui Irodion Duțe, ceea ce înseamnă că fusese lucrat în prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Menționăm că, cu „stînjenul lui Duțe", se măsura numai fîneața din cîmpia Imuroasa. Restul pămîntului din hotarul satului Cîmpofeni se măsura cu stînjenul de doi metri. O parte din moșneni au folosit și stînjenul lui Cantacuzino, în lungime de 1,96 m.

La cosit, familia Duțe își alegea parcela cea mai bună din fîneață, care se găsea în mod obișnuit pe la mijlocul cîmpiei. După aceea se măsurau parcelele celorlalți coproprietari de o parte și de alta a lotului lui Duțe.

Dacă după împărțirea întregii fînețe se constatau unele nepotriviri în plus sau în minus la unii dintre coproprietari, atunci se recalcula prisosul sau minusul. Surplusul era repartizat în cote egale tuturor părtașilor, iar minusul era recuperat din contribuția tuturor în cote egale. Numai familia Duțe era exceptată de la acest calcul suplimentar, deoarece în trecut armașul Duțe a fost căpetenia cetei de moșneni și cel mai influent om din sat, cum ne dovedesc actele din vremea lui [3]. Excepția a fost de ajuns să se repete de cîteva ori, ca să devină tradiție istorică neîntreruptă.

Operația măsurătorii se efectua într-un deplin acord comun. Preponderența privilegiată a urmașilor lui Duțe, păstrată pînă în zilele noastre, ne demonstrează influența și puterea economică și socială exercitată de secole de către această familie.

Măsurarea fîneței din cîmpia Imuroasa s-a practicat după o tehnică generală în zona geografică din care face parte satul Cîmpofeni.

Cîmpia se măsura începînd cu partea cea mai fertilă, care revenea, cum am arătat mai sus, familiei Duțe. Se înfigeau apoi în pămînt semne de mejdină, din loc în loc, în lungul cîmpiei. Aceste semne alcătuite din bețe de lemn se numeau *țăguri* (sing. *țăgure*). Pe măsură ce se înfigeau țăgurii de către unele persoane, altele culcau în urma lor un lan de fîn cu picioarele, pentru a se croi mejdina între loturile megieșilor.

Lanurile de fîn culcate la pămînt, pentru marcarea mejdinelor dintre curele, se numeau *pavoaie* (sing. *pavoi*), *termen folosit încă frecvent de sătenii*.

---

[2] Pe armașul Duțe, venit din Arcani, sat-matcă al Cîmpofenilor, îl întîlnim în documentele locale din secolul al XVII-lea cumpărător de pămînt în Cîmpofeni și Stolojani. Într-un document din 10 mai 1666, Radu Leon voievod îi întărește lui Duțe partea lui de moșie de moștenire răscumpărată din Arcani: „. . . care moșiie au vîndut-o moșu-său Duțăe Buzeștilor drept aspri 60" (Doc. Acad. CLXXXV: 53). Urmașii colaterali ai lui Duțe, Coiculeștii și Andrășoii, stabiliți în Cîmpofeni, sînt cei dintîi moși întemeietori ai acestui sat. Porțiunea de la mijlocul satului numită Andrășoi își trage numele de la Andraș, rudă cu armașul Duțe. Familia Duțe, în linie bărbătească, s-a stins din viață cu Irodion Duțe, în 1920. Toți Coiculeștii și Andrășoii aveau pămînt în Imuroasa.

[3] Acte aflate la Academia Republicii Socialiste România și în colecția autorului.

https://biblioteca-digitala.ro

După această operație de demarcare a loturilor moșnenești de cosit, dispuse în rînduri paralele, separate prin mejdine sau răzoare, a doua zi se trecea la cositul propriu-zis. În ziua aceea, cît dura cositul, Imuroasa devenea animată. Fînul era cosit în lungul loturilor, de la răsărit la apus, în rînduri paralele numite *pologi* (sing. *polog*). Cînd pologii se uscau — de obicei a doua zi — , se aduna fînul în grămezi numite *copițe* (sing. *copiță*). Acestea erau adunate, la rîndul lor, în grămezi mai mari numite *poșoare* (sing. *poșor*). Apoi fînul era transportat acasă cu carul cu loitre.

Adunatul fînului se practica de asemenea într-o singură zi de către toți părtașii. Urma iarăși o zi animată prin participarea, în primul rînd, a tineretului — băieți și fete, îmbrăcați în haine „mai bune". Suna Imuroasa de cîntul și „huhurezatul" fetelor.

Din cercetările documentelor, moșnenii satului Cîmpofeni au trăit în devălmășie pînă la 20 mai 1778, cînd s-a făcut hotărnicia moșiei întregului sat [4].

Din aceste acte se deduce că urmașii direcți ai armașului Dușe cu rudele lor Coiculeștii și Andrășoii, care în majoritate stăpîneau această cîmpie de fîneață și formau o ceată, au cerut hotarnicilor, din cîte se constată, ca această cîmpie să nu fie hotărnicită și, de comun acord, au continuat s-o stăpînească în devălmășie.

Un caz asemănător de continuare a stăpînirii în devălmășie, după hotărnicia satului, a fost al unor săteni moșneni din Stroiești, sat vecin cu Cîmpofenii.

În iunie 1778, hotărnicindu-se din nou moșia Stroieștilor, patru moși din cei șapte (Stănilă Berca, Bușe Berca, Dicu și Davidoiu — strămoșul Daviților de astăzi) „n-au poftit a-și cureli moșia, arătînd că, dacă li se vor cureli, se transmută dii prin cramurile cu viile și dii prin pometuri și dii prin livezi, cît și dii prin sălițele caselor, care, după învoirea lor, au rămas să stăpînească de-a valma, după cum și la cealaltă hotărnicie, într-acestaș chip s-au învoit" [5].

Moșnenii din Stroiești au ieșit însă și ei din devălmășie, probabil în prima jumătate a secolului al XIX-lea, deoarece nici documentele — din cele cunoscute — și nici tradiția nu mai amintesc de această rămășiță de devălmășie.

În Cîmpofeni, însă, devălmășia din Imuroasa s-a impus ca o *strictă necesitate economică colectivă*, la mijloc fiind vorba de creșterea vitelor, care avea o importanță deosebită în gospodăriile sătești, mai ales în regiunile de deal și de munte.

Din cauza tehnicii înapoiate se folosea terenul direct necultivat (pășune naturală)[6].

După cosit, cîmpia Imuroasa devenea islaz de pășune colectivă pînă în primăvara anului următor, cînd iarba „era oprită" pentru fîn. Data „opririi" era ziua de 23 aprilie (Sf. Gheorghe). În acest timp se crea situația grea ca, din lipsa de pășune, fiecare să-și pască vitele „pe unde poate" sau în cadrul gospodăriei individuale. Chiar în perioada cînd cîmpia devine

[4] Doc. orig., Acad. Republicii Socialiste România, CLXXXV, 97.

[5] Doc. orig., Acad. Republicii Socialiste România, CLXXXV, 19.

[6] Vezi H. H. Stahl, *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești*, vol. I, București, 1958, p. 282.

https://biblioteca-digitala.ro

islaz colectiv, vitele erau păzite în mod permanent de copiii familiilor respective. Păşunatul vitelor cornute se practica în două etape : de dimineaţă pînă la prînz (orele 10—11) şi după amiază de la orele 3—4 pînă la „asfinţitul" soarelui. Păzitorii de vite trebuia să fie permanenţi, pentru că în jurul cîmpiilor de fineţe se aflau livezi de pruni, podgorii de vii şi culturi de porumb.

În concluzie, o notă caracteristică a acestui cosit devălmaş a fost unitatea indestructibilă şi continuitatea lui în acest sat. Cînd au fost cazuri de vînzări-cumpărări, aceste operaţii au avut loc numai între moşnenii localnici, ca să nu se producă nici o dificultate celorlalţi moşneni în muncile lor colective ca : îngrijirea terenului prin defrişare, cositul, adunatul şi transportul fînului, care se efectuau — cum am arătat — în zile fixe. Aşadar, această fîneaţă s-a păstrat sute de ani sub formă de devălmăşie, dintr-o necesitate economică sătească, devenind tradiţie cu un frumos şi interesant obicei.

https://biblioteca-digitala.ro

OBSERVAȚII PE MARGINEA UNEI ANTOLOGII A MUZICII POPULARE DIN EGIPT*

Se remarcă împrejurarea oarecum ciudată că muzica folclorică a teritoriilor care au cunoscut cîndva civilizații gigantice (China, Mesopotamia, Egiptul) a ajuns în atenția specialiștilor la urma tuturor celorlalte. O explicație este aceea că interesul manifestat față de cultura muzicală antică și, în legătură cu ea, față de muzica zisă „clasică" (ori „savantă", ori națională, ori „de curte") a popoarelor respective a fost atît de copleșitor, încît multă vreme muzica populară (țărănească) a rămas aproape total ignorată, dacă nu i s-a contestat chiar existența. Egiptul este simptomatic în această privință.

Numai după ce investigațiile de tip arheologic (asupra naturii instrumentelor muzicale, a funcției sociale a muzicii și dansului, a sistemului de notație etc.) și-au epuizat resursele documentare, iar analogiile cu muzica „de curte" s-au dovedit nu arareori inoperante, a fost luată în seamă în cele din urmă și muzica folclorică — bineînțeles, în spiritul aceleiași strădanii de reconstituire a muzicii vechiului Egipt[1]. În etapa următoare, studiile de arheologie muzicală intră într-un declin vertiginos. Cele avînd ca obiect muzica „savantă" fuzionează cu domeniul, mai nou, al „muzicii de expresie arabă"[2]. Muzica populară e observată mai mult prin adiacență la etnomuzicologia africană sau în cadrul organologiei comparate[3].

În acest context, aportul muzicologului român Tiberiu Alexandru se dovedește fundamental.

---

* Setul de discuri „La musique populaire d'Égypte" editat la Cairo, anul trecut, sub auspiciile Ministerului Culturii al Republicii Arabe Unite, de către Tiberiu Alexandru.

[1] Continuînd observațiile lui Villoteau (*Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux, De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, în *Description de l'Égypte*, tomurile XIII și XIV), cel care a inițiat de altfel și studiile asupra muzicii populare egiptene, autori ca H. Hickmann (*Catalogue général des antiquités égyptiennes du Caire . . . , Instruments de musique*, Cairo, 1949 ; *Miscellanea musicologica* în „Bulletin de l'Institut d'Égypte", 1951 ; *La musicologie pharaonique*, Kehl, 1956 ; *Quarante cinq siècles de musique dans l'Égypte ancienne*, Paris, 1956), C. Sachs (*Die Musikinstrumente des alten Aegyptens*, Berlin, 1921) adîncesc problemele muzicii Egiptului antic, apelînd și la comparații cu muzica folclorică contemporană.

[2] Noțiunea cuprinde în sfera ei muzica mai multor popoare, trăitoare între Bagdad și Cordoba, aflate de-a lungul vremii sub dominația culturii arabe. Bibliografia acestui, astăzi vast, domeniu muzicologic debutează în anul 1842 (R. G. Kiesewetter, *Die Musik der Araben nach den Originalquellen*, Leipzig) și culminează cu scrierile și traducerile din teoreticienii clasici arabi ale baronului R. D. Erlanger (*La musique arabe*, 6 vol., Paris, 1930—1959), organizatorul primului congres de muzică arabă, la Cairo în anul 1932.

[3] În special studiile lui A. Schaeffner și ale unor muzicologi ca J. Duchesne, M. Guillemin, F. Galpin, W. Stander.

Rev. etn. folc., tom. 14, nr. 5, p., 411—427. București, 1969

https://biblioteca-digitala.ro

Bucurîndu-se de prestigiul de a fi furnizat tezaurul cultural care a stat la temelia elaborării primelor studii ştiinţifice asupra muzicii populare europene (B. Bartók) şi de a fi dat etnomuzicologiei mondiale pe unul dintre cei mai străluciţi întemeitori ai ei (C. Brăiloiu), ţara noastră a fost solicitată de către conducerea de stat a Republicii Arabe Unite să ofere, în persoana lui Tiberiu Alexandru, îndrumarea ştiinţifică necesară dezvoltării Centrului de cercetări de muzică populară egipteană de la Cairo.

REPUBLIQUE ARABE UNIE — MINISTERE DE LA CULTURE
UNITED ARAB REPUBLIC — MINISTRY OF CULTURE
VEREINIGTE ARABISCHE REPUBLIK - MINISTERIUM FUR KULTUR
الأغاني والموسيقى الشعبية المصرية
LA MUSIQUE POPULAIRE D'EGYPTE
THE FOLK MUSIC OF EGYPT
DIE VOLKSMUSIK ÄGYPTENS

Partea cea mai substanţială a acestei misiuni au constituit-o expediţiile folclorice desfăşurate, în perioada martie 1965 — noiembrie 1967, cu scopul de a sonda şi delimita zonele folclorice reprezentative ale ţării [4]. Pentru comunicarea cu populaţia şi pentru notarea fonetică

[4] 1965, 29—30 martie în Delta Nilului (reg. Sarqiya), 11—25 iunie în Delta Nilului (reg. Daqahliya şi Dumiat); 1966, 4—18 martie, în zona Assuan şi Qena, 27 mai—1 iunie în Peninsula Sinai, 14—30 noiembrie în regiunea Sarqiya; 1967, între 6 februarie şi 4 noiembrie de-a lungul văii Nilului pe un itinerar zig-zagat.

https://biblioteca-digitala.ro

a textelor, folcloristul român a beneficiat de colaborarea domnului Emil Azer Wahba, cercetător al cîntecului popular egiptean. Expediţia s-a bucurat de asemenea de solicitudinea personală a dr. Saroite Okacha, ministru al culturii din R. A. U., în rezolvarea multiplelor dificultăţi organizatorice.

Pentru a surprinde sau reconstitui manifestările muzicale în desfăşurarea lor obişnuită, autentică, majoritatea imprimărilor au fost făcute în aer liber. Nici un fel de intervenţii „regizorale" sau „tehnice" n-au alterat adevărul mărturiilor sonore, aparatajul (magnetofon stereofonic de tip Sony, cu viteza de rulare de 19 cm/sec.) fiind întotdeauna plasat în funcţie de sursă şi nu invers. Un considerabil spor de valoare documentară se adaugă astfel calităţilor grafice excepţionale ale imprimărilor (o întinsă gamă de frecvenţă şi armonice superioare, claritate, „adîncime" etc.).

Măsura valorii ştiinţifice a materialului cules o întregesc documentele auxiliare ale înregistrărilor : fişe de informatori, de instrumente, de repertorii, de genuri şi obiceiuri etc., precum şi cîteva sute de clişee fotografice, alb-negru şi diapozitive color, realizate de acelaşi culegător, în spiritul celei mai bune tradiţii metodologice [5].

Îmbogăţind astăzi colecţiile de folclor muzical ale Republicii Arabe Unite, această impresionantă recoltă (însumînd aproximativ 21 de ore de muzică) constituie, fără îndoială, o performanţă demnă de invidia oricărei etnomuzicologii naţionale.

Editarea celor două discuri antologice (D 30 cm, microsillon, 33 turaţii) [6] reprezintă încununarea, pe planul valorificării culturale, a acestei întreprinderi.

Selecţia şi orînduirea documentelor sonore — în număr de 38 — îmbină eficient şi ingenios două criterii fundamentale pentru înţelegerea fenomenului muzical folcloric: criteriul funcţional şi cel morfologic. Astfel, sumarul discurilor înşiră : Cîntece de muncă (piesele nr. 1—4), Folclorul obiceiurilor : funerare (nr. 5—6), la naştere (nr. 7—10), la nuntă (nr. 11—15), Cîntece epice (nr. 16—17), Cîntece cu ritm liber (nr. 18—22), Cîntece cu ritm organizat (nr. 23—27), Cîntece de dans (nr. 28—31), Dansuri (nr. 32—37), Piesă instrumentală (nr. 38).

Mapa discurilor mai conţine o broşură de texte explicative, în limbile arabă, franceză, engleză şi germană, bogat ilustrată fotografic şi completată cu o hartă a localităţilor de origine a fiecărei piese. Avînd consistenţa unui studiu introductiv, textul broşurii se compune din trei părţi : (a) genurile şi caracteristicile muzicii populare egiptene, (b) instrumentele muzicale ale poporului egiptean, (c) prezentarea propriu-zisă a pieselor conţinute pe discuri (cu denumirea, genul, formaţia instrumentală ; numele, vîrsta şi originea fiecărui interpret etc.).

Muzica populară a Egiptului reprezintă confluenţa unor surse etnice, religioase şi geografice diverse : autohtone, arabe, nubiene, berbere, iraniene, turce ; mahomedane, copte, creştin-ortodoxe ; africane, asiatice, mediteraneene.

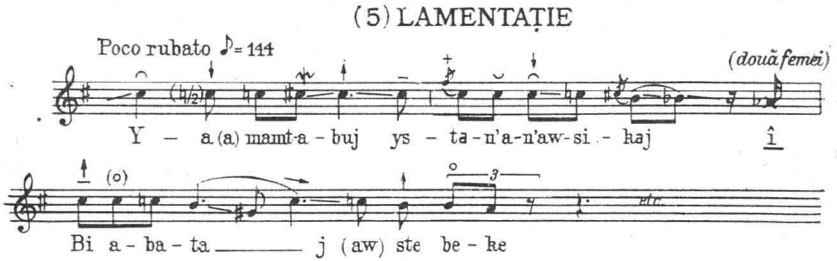
---

[5] Materialul a constituit şi subiectul unor comunicări şi conferinţe susţinute de Tiberiu Alexandru la Institutul de etnografie şi folclor (25 ianuarie, 8 februarie, 7 şi 21 martie 1968), la sediul Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România (15 aprilie 1968), la colocviul organizat de Universitatea din Timişoara (15 martie 1968), la cel de-al XV-lea Congres al Asociaţiei folcloriştilor iugoslavi (Jaice-Bosnia, 14 şi 16 septembrie 1968) etc.

[6] Este de regretat faptul că nu s-au putut găsi mijloacele necesare pentru echivalarea stereofonică a gravurii pe disc cu banda magnetică.

https://biblioteca-digitala.ro

Totuşi varietatea de genuri, stiluri şi instrumente muzicale nu este atît de mare pe cît s-ar putea crede. Se poate spune, spre pildă, că în vreme ce zonele meridionale ale Egiptului oglindesc preferinţa pentru melodii diatonice, de structură penta şi prepentatonică, cu ambitus larg (piesele *18*, *23*, *31*), în celelalte zone predomină melodii oligocordice construite pe (două-trei) sunete foarte apropiate, la intervale caracteristice recitativului (de tipul litaniei) şi vorbirii : ton, semiton, terţă mică, rar cvartă, şi microintervale (subdiviziuni ale semitonului [7]) :



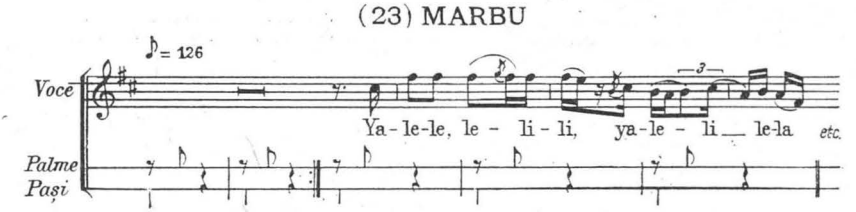
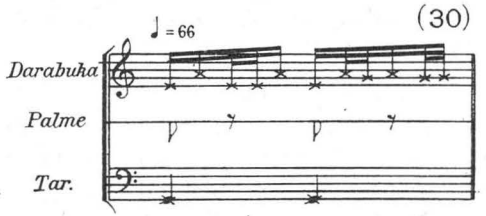
Se poate spune de asemenea că melodiile din zona Golfului şi Canalului de Suez au, în cea mai mare parte, un caracter melismatic (moderat), în opoziţie cu caracterul predominant silabic al melodiilor din celelalte zone, sau că populaţia de origine arabă, spre deosebire de ceilalţi locuitori, nu foloseşte aproape de loc instrumente muzicale ş. a. În schimb, anumite trăsături de ordin ritmic şi agogic, arhitectonic sau ţinînd de tehnica acompanierii şi execuţiei muzicale sînt comune întregii ţări, pînă dincolo de hotarele ei. Vom semnala cîteva dintre ele.

Ritmul, datorită rolului important pe care îl deţine în această muzică, devine criteriu de clasificare, hotărnicind două mari categorii : a) melodii cu „ritm organizat", cîntate în grup, b) melodii cu „ritm liber", cîntate solistic (vocal sau instrumental).

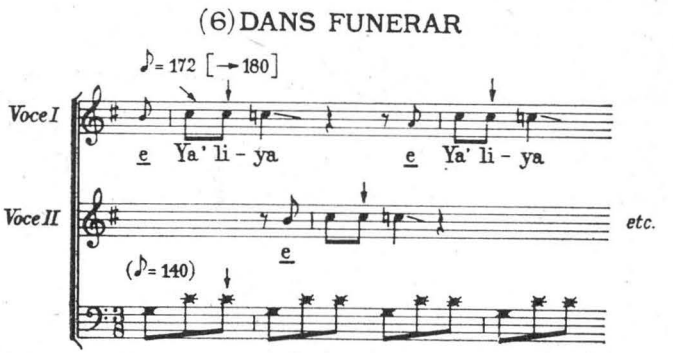
Categoria „ritmului organizat" are ca element definitoriu un, numit de noi, *suport ritmic* în chip de acompaniament, care încadrează desfăşurarea părţii melodice. Rolul lui nu se rezumă la însoţirea melodiei. Prin repetarea obstinată a aceluiaşi desen el pune în mişcare şi antrenează în felul roţilor angrenate întreaga alcătuire sonoră, provocînd improvizaţia melodică şi ritmică. Pare a fi un principiu de bază al mai tuturor genurilor muzicii populare egiptene (dar şi al muzicilor înrudite cu ea). Se manifestă fie sub forma unui „refren" (vocal) — de obicei foarte scurt

[7] Acestea din urmă au aparenţa unor elemente muzicale aditive, modelate după sensul şi metrica textului poetic. Adeseori însă, între cele două tipuri modale („tonice" şi „cordice") se pot stabili numeroase înrudiri, ceea ce face discutabilă graniţa severă pe care unii teoreticieni o aşază între ele. În acest sens sînt interesante soluţiile teoretice noi pe care le aduce Jaques Chailley în al său *Essai sur les structures mélodiques* (în „Revue de musicologie", 1959).

https://biblioteca-digitala.ro

şi elementar ca structură — revenind cu riguroasă periodicitate (piesele 2, *3*, spre pildă)[8], fie sub înfăţişarea unei formule ritmice, instrumentate la două sau trei nivele, în realizarea grupului acompaniator (instrumente de percuţie, bătăi în palme, paşi[9] — piesele *6*, *23* — 25, *31*, 33):



Piesa nr. 6 prezintă un caz interesant de raport iraţional, din punct de vedere metric, între suportul ritmic şi dialogul vocal:

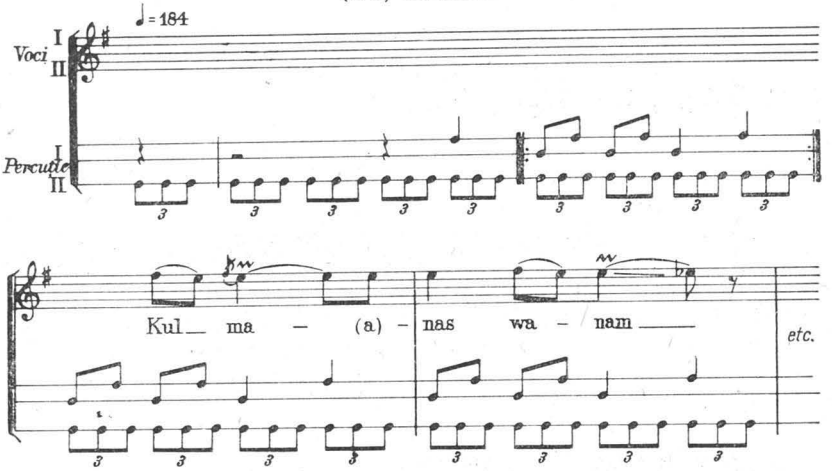


[8] Notarea fonetică a textelor am făcut-o în colaborare cu dl. Emil Azer Wahba. Cifrele cu caractere cursive indică piesele ce se află transcrise, fragmentar, în articolul de faţă.

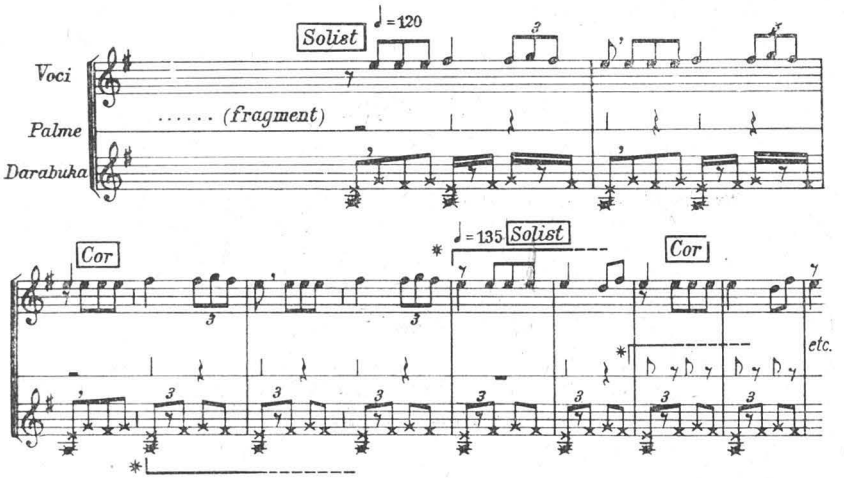
[9] Uneori înlocuiţi de simpla legănare a corpului schiţînd o intenţie de dans.

https://biblioteca-digitala.ro

Alteori, suportul ritmic însuşi este construit pe două unităţi metrice diferite :

(24) LAGHA

Funcţia motorică a suportului ritmic e ilustrată, spre exemplu, de faptul că schimbarea formulei ritmice, la percuţie (în vederea trecerii la o altă mişcare, la un alt motiv), se face înainte ca solistul şi corul să fi încheiat fraza muzicală a mişcării precedente :

(29) RAKSET ES SAFK



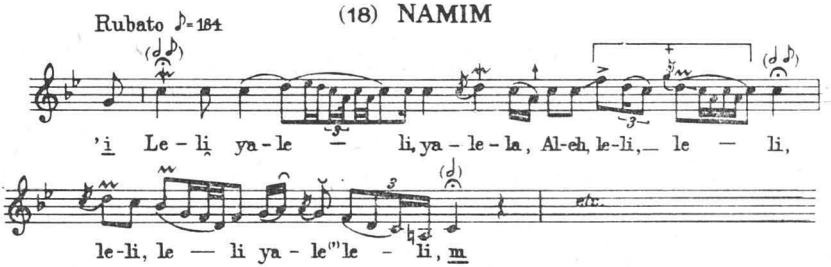
Metrul acestor suporturi ritmice, ca şi al muzicii egiptene în general, este de tip binar, ritmul fiind clădit cel mai adesea din celule simple în care alternanţa duratelor, egale sau diferite (în raport de 1 : 2 şi 2 : 1, mai rar 2 : 3 şi 3 : 2), aminteşte sistemele ritmice denumite de C.

https://biblioteca-digitala.ro

Brăiloiu ,,giusto-silabi bicron'', respectiv ,,aksak''. Cea mai frecventă formulă de suport ritmic este[10]:

Cea de-a doua categorie, a melodiilor cu ,,ritm liber'' — de obicei cîntate solistic[11] —, este dominată de aşa-numitul ,,mawal'', gen analog doinei atît prin sfera tematică a textelor poetice, cît şi prin caracterul improvizatoric al desfăşurării melodice. Poate fi întîlnit pe tot întinsul ţării sub diferite înfăţişări modale, purtînd pe alocuri amprentele unor intonaţii caracteristice : semitonul diatonic uşor lărgit, terţa ,,neutră'' şi multe sunete fluctuante de la o formulă melismatică la alta (piesele 20—22). ,,Namim''-ul (descoperit, ca gen autonom, de autorul antologiei în cursul cercetărilor amintite) este o melodie tipică ,,de ascultat'', faţă de interpretarea căreia asistenţa manifestă o deosebită exigenţă. Piesa nr. 18 surprinde exclamaţiile de apreciere care punctează improvizaţiile succesive — în emulaţie — ale celor doi cîntăreţi. Această piesă este remarcabilă şi prin puritatea conturului ei pentatonic (modurile II şi IV îmbinate prin procedeul metabolei). Exclamaţia caracteristică acestui gen : ,,Ya, leil, leili'' (,,O, noapte, noaptea mea'') a sugerat autorului antologiei — cu ocazia unei comunicări — analogii posibile cu acel ,,lele, lele'' al doinelor de dragoste nord-dunărene[12].

(18) NAMIM



Cîntecul de mînat cămilele (piesa nr. 1) este pomenit ca gen muzical favorit al beduinilor încă din perioada preislamică. ,,Strofele'' cîntecului (de obicei epic) sînt cîntate succesiv de către conducătorii grupelor de cămile care formează caravana. În felul acesta, cîntecul împlineşte pe lîngă rostul de a colora lunga monotonie a drumului şi unul practic, acela de a menţine trează legătura dintre membrii convoiului. Este pentru prima oară cînd acest gen, ca şi ,,marbu''-ul (piesa nr. *23*), este înregistrat cu mijloace mecanice.

---

[10] Interesantă şi pentru analogia cu frecvenţa aceleiaşi formule în ritmul jocurilor şi refrenelor de colindă româneşti.

[11] Piesa nr. 5 ilustrează probabil o subcategorie de *rubato* : deşi în ritm ,,liber'', cele două cîntăreţe realizează o perfectă simultaneitate. Fenomenul a putut fi observat şi în cîntecele propriu-zise din folclorul nostru (ardelenesc, de pildă).

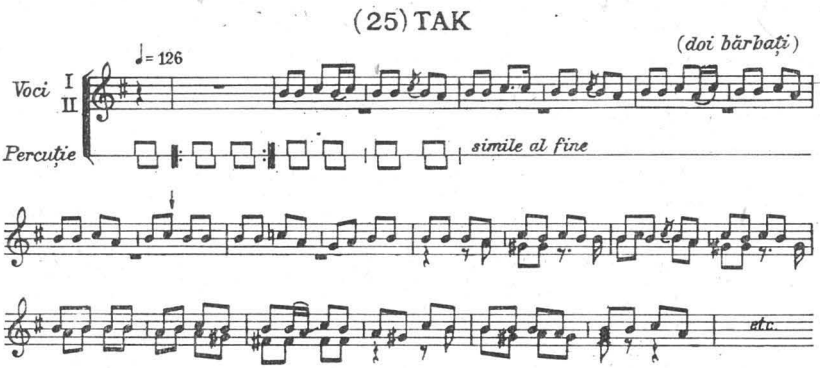
[12] Faptul că refrenul apare numai în acest gen, lăutăresc (prin similitudinea sonorizării şi posibilitatea de adaptare a sensului, a fost preluată *funcţia* de refren — exclamaţie), precum şi existenţa în folclorul nostru a termenilor ,,caval'' şi ,,taxîm'' (vezi mai departe) întăresc presupunerile amintite.

https://biblioteca-digitala.ro

Printre melodiile instrumentale, cu ritm și formă liberă, caracteristice sînt așa-numitele „taxîm"-uri, cu rol de preludiu sau de interludiu la piese instrumentale ample (piesa nr. 38).

Alte două trăsături generale pentru muzica populară a Egiptului sînt : caracterul *omofon* și *dialogat* al manifestărilor muzicale.

În cadrul unitar al *omofoniei* (care implică, indiferent de amploarea formației sau grupului de interpreți, suprapunerea la unison sau octave a aceleiași linii melodice), autorul discurilor semnalează tendințe și forme incipiente de cîntare *polifonică*, precum : *eterofonii* (rezultate din suprapunerea nu totdeauna exactă a părții instrumentale peste cea vocală), *parafonii* (însemnînd intonarea aceleiași melodii, simultan, la intervale de cvartă ori cvintă), *burdonarea* (ison), precum și forme mai evoluate, ca : suprapunerea începutului de frază al unei părți dialogate peste sfîrșitul de frază al celeilalte părți sau intonarea paralelă a două linii melodice diferite (polifonie propriu-zisă), ca în exemplul următor :

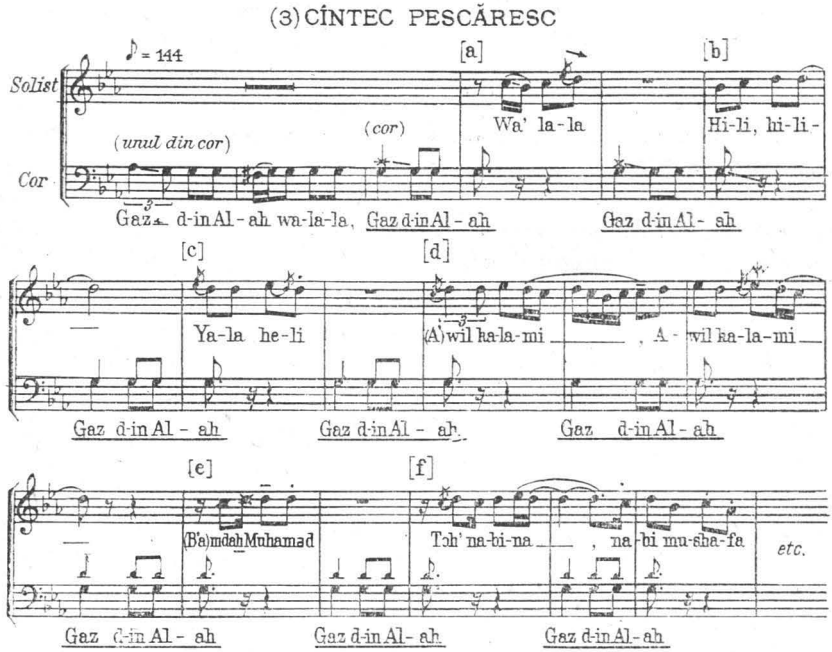
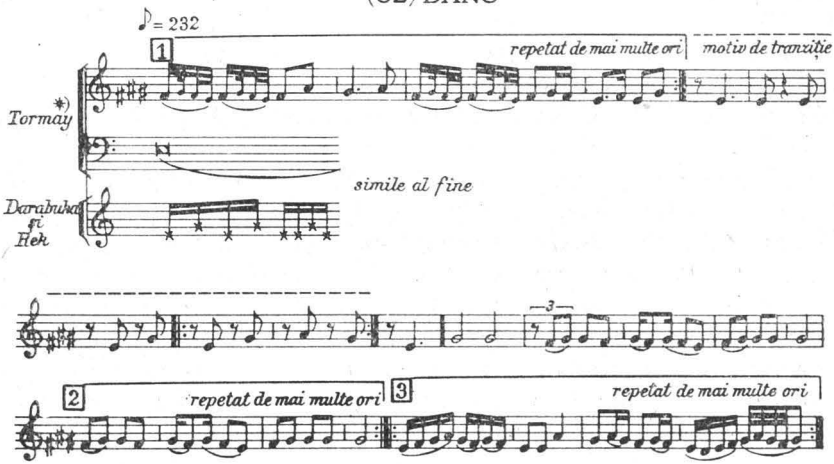


fie prin continuarea părții solistice, improvizate, deasupra refrenului vocal (piesa nr. 23)

Forma dialogată a pieselor muzicale apare în următoarele ipostaze : (1) *solist și cor* — în vreme ce corul revine invariabil cu un refren (muzical și literar, sau numai muzical), solistul : (1.a.) repetă variat aceeași frază (a corului) sau (1. b.) improvizează pe alte motive ; (2) *două grupuri*, inegale, de voci, răspunzîndu-și cu aceeași frază muzicală în care versurile sînt : (2.a.) cîntate consecutiv de către ambele grupuri, (2.b.) repetate, fiecare, de către cele două grupe sau (2.c.) grupa mai numeroasă revine cu un refren (literar).

Din punct de vedere arhitectonic, melodiile populare egiptene prezintă alte cîteva trăsături de largă valabilitate. Pe plan general este foarte frecvent întîlnită, indiferent de gen, *alternanța mișcărilor*, la intervale de timp nu prea mari. Aceasta implică pe lîngă schimbarea valorii metronomice a pulsului și modificarea suportului ritmic, uneori a sistemului ritmic, a modului (sau macamului) și chiar a instrumentației (pisele nr. 16, 22, 28, 30, 33, 36, 38). În planuri mai apropiate sînt caracteristice : *improvizația liberă*, uzînd în cazul unor cîntece epice, spre exemplu de formule cu rol fix — introductiv, median, de încheiere — (piesa nr. 24), *repetarea variată* a aceluiași motiv sau frază (piesa nr. 7), *repetarea fără modificări* a unui singur motiv (piesele nr. 9,

https://biblioteca-digitala.ro

10), *dezvoltarea* unei celule sau a unui motiv cu reveniri la forma iniţială (piesele nr. *3* [13], *25* — primul cîntăreţ, *31* — partea solistică):

lanţul de motive sau fraze, repetate fiecare de un număr de ori, caracteristic melodiilor de dans (piesele nr. *32*, 36):

*) *variantă de clarinet dublu*

precum şi conturarea unor „*strofe*" melodice (piesele nr. *5*, 14, *23*, 33).

[13] Intervenţiile solistului se înşiră astfel: (a) nucleul *do—re*, (b) augmentat melodic, apoi (c) un nou nucleu melodic *mi bemol—re* şi (d) îmbinarea ambelor nuclee, (e) revenirea primului nucleu, (f) o nouă ipostază dezvoltată a îmbinării celor două nuclee etc.

https://biblioteca-digitala.ro

Instrumentarul popular[14] egiptean cuprinde un număr destul de mare de tipuri şi variante. O parte din ele par a fi moştenite din antichitate, precum : fluierul de trestie, *sufara*, cu şase găuri pentru degete şi liber la ambele capete ; clarinetul dublu, *argul*, pomenit în inscripţiile Vechiului Imperiu (2900—2060 î. e. n.) ; *qithar*-ul (sau *tambur*-ul), asemănător lirei antice greceşti, cu strune metalice acordate pentatonic. Altele sînt de provenienţă mai nouă sau incertă, ca timp şi loc, precum : *mizmar*-ul, specie de oboi popular ; *semsemya*, instrument cu coarde ciupite (variantă a tamburului), cu acordaj pentacordic dorian şi cutie de rezonanţă de formă trapezoidală ; *rabab*-ul (sau *rababa*), instrument cu arcuş şi poziţie verticală de cîntare, avînd cutia de rezonanţă făcută dintr-o nucă de cocos decalotată şi acoperită cu o membrană de piele şi două corzi din păr de cal, acordate la secundă mare sau cvartă[15] ; *kamanga*, vioara occidentală, dar cu acordaj şi tehnică de execuţie speciale.

Instrumentele de suflat au de obicei cîteva variante de construcţie sau numai de dimensiune. Aşa sînt variantele fluierului (cel mai mare numit întotdeauna *kawal*), ale *argul*-ului (de la 25 pînă la 250 cm, cu modificări ale raportului şi poziţiei celor două tuburi sonore), ale *mizmar*-ului (între 30 şi 62 cm). Cînd se află în aceeaşi formaţie instrumentală variantele mici sînt purtătoarele melodiei, cele mijlocii dublează la octavă pe primele, iar cele mari susţin un ison pe fundamentala armonică.

Instrumente de percuţie, membranofone sau idiofone, sînt relativ puţine ca număr de tipuri, dar joacă un rol deosebit de important în instrumentaţie. Astfel, tobe cu o membrană : *darabuka* (sau *tabla*, *dohola*) de formă tronconică ; *rek* sau *daff* (specie de dairea), cu variante de dimensiuni mai mari, *hanna* şi *bandîr* ; *tar*-ul (tamburină fără accesorii sunătoare, frecvent întîlnită în ţinuturile meridionale) ; *nakrazan*-ul şi *baza*, ţimbale de mici dimensiuni. O singură tobă mare cu două membrane, *tabla-baladi*, lovită cu două baghete, dintre care una groasă, cealaltă foarte subţire (înrudită cu *daul*-ul balcanic) ; în sfîrşit, o seamă de cinele mici (între 6 şi 10 cm D), numite *sagat*, *tura*, legate cîte două de degetele ambelor mîini, sînt utilizate mai ales de către dansatoare, altele mai mari, numite *kas*, *nakus*, apar în diverse formaţii instrumentale de cult (ultimul, însoţit de un trianglu, este utilizat în biserica coptă).

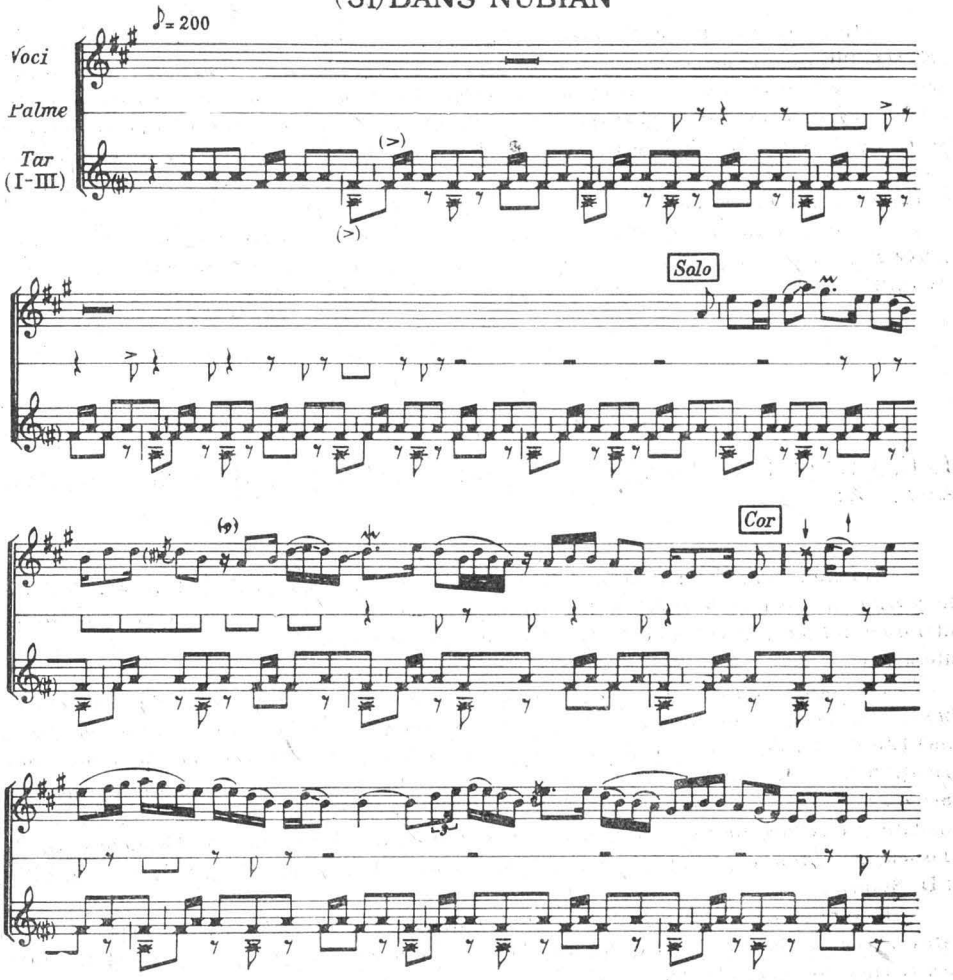
La această enumerare se cuvine să adăugăm un instrument de percuţie aproape nelipsit în muzica de dans, înlocuind, la populaţia arabă, pe celelalte, anume : *bălaia în palme*. Rolul muzical străvechi al bătăilor din palme este atestat deopotrivă de către frescele reprezentînd grupuri de femei ce schiţează simultan acest gest, ca şi de plăcile de fildeş, perechi, în chip de palme, descoperite alături de alte instrumente muzicale. Tehnica lovirii palmelor între ele diferă uneori de la un grup etnic la altul, de la un gen la altul. Aşa, de pildă, arabii lovesc vertical şi glisat cu una din palme peste cealaltă ţinută în poziţie fixă. Alţii lovesc deodată lateral ambele palme făcute „căuş". Dacă uneori ele marchează, simplu, timpii măsurii, alături de un *tar* sau o *darabuka*, alteori intervenţia lor, spontană sau dirijată, ia înfăţişarea unor complicate fraze ritmice (piesele nr. 23, 26, 29, *31* şi altele). Instrumentelor de percuţie le revine rolul important de a realiza acel suport ritmic de care pomeneam mai înainte. Percuţia apelează, însă nu numai la valori de durată. Prin asocierea a două sau trei instrumente de acelaşi fel sau diferite, ca şi prin lovituri deosebite ca intensitate şi loc pe suprafaţa membranei,

[14] Există şi unul „clasic", orăşenesc, aproape total diferit.

[15] Cu totul excepţional, în unele cîntece epice, acordajul celor două corzi este la unison, amintind vechea *rababa* solistică.

https://biblioteca-digitala.ro

se cîştigă valori *dinamice*, de *timbru* şi de *înălţime* [16], care, împreună cu partea vocală sau instrumentală purtătoare a melodiei, dau partiturilor o savoare specifică :

(31) DANS NUBIAN

Instrumentiştii, numiţi *alati* (de la *alat* — unealtă), sînt în exclusivitate profesionişti. Ei se deplasează dintr-o localitate în alta în grupuri de doi pînă la şase muzicanţi, aparţinînd aceleiaşi familii, însoţiţi uneori de dansatoare profesioniste, pentru a participa la diferite festivităţi obşteşti sau familiale. Formaţiile instrumentale caracteristice, ilustrate şi de cele două discuri, se alcătuiesc cel mai adesea dintr-un instrument de suflat, sau cu coarde, şi una sau două tobe. Formaţiile mai ample cuprind trei instrumente de acelaşi fel şi una (*darabuka* ori *tabla-baladi*) sau două tobe (*darabuka* şi *tar*, *darabuka* şi *rek*, etc.). Piesa nr. 38, instrumentală,

[16] Finețea tactilă a instrumentiştilor (la *darabuka* şi *tar*) este comparabilă cu aceea pe care o solicită instrumentele cu coarde ciupite sau cu arcuş ; în piesele nr. 16 şi 38, spre exemplu, *darabuka* dezvoltă un adevărat contrapunct ritmic şi *melodic*.

https://biblioteca-digitala.ro

„de ascultat", care încheie discul al doilea, scoate în evidență, pe lîngă posibilitățile tehnice ale *rabab*-ului și măiestria tehnică a interpretului, următoarea formație „orchestrală" : un *rabab* solist, alte trei *rababa* de acompaniament, un *sufara*, un *rek* și o *darabuka*.

★

Atît pentru melomanul obișnuit, cît și pentru specialistul deprins să caute, fără *parti-pris*-uri, semnificațiile si structurile proprii fenomenului supus observației, muzica imprimată pe aceste discuri poate însemna o revelație. Robustețea ritmurilor, acurateța desenelor melodice, echilibrul și economia îmbinărilor timbrale, sinceritatea și discreția exprimărilor poetice contrazic categoric ceea ce imprimările comerciale și de consum radiofonic ne-au obișnuit să luăm drept muzică a Orientului apropiat. Este o muzică frumoasă fără a fi „exotică", un melos cu reale virtuți estetice universale.

Pe lîngă calitățile de ordin editorial și excepționala lor valoare documentară, discurile „Muzicii populare a Egiptului" au marele merit de a fi pus în circulație internațională o seamă de valori culturale, cu vechime milenară, pînă acum aproape total ignorate.

Iosif Herțea

I. C. CHIȚIMIA, *Folcloriști și folcloristică românească*, București, Edit. Acad., 1968, 408 p.

Volumul reunește, în nouă capitole, studii și comunicări mai vechi, apărute în majoritate în revista Institutului de istorie și teorie literară al Academiei („Studii și cercetări de istorie literară și folclor", „Revista de istorie și teorie literară"), dar și în alte publicații („Limbă și literatură" — vezi indicațiile autorului la p. 14).

Deși ordinea apariției lor este diferită în timp (cf. p. 14), autorul respectă, cum era și firesc, cronologia personalităților și a operelor acestora, organizînd pentru lector imaginea unei istorii a folcloristicii românești compuse din analiza activității celor mai de seamă contribuții în acest domeniu. Se regăsesc astfel împreună, în baza principiului enunțat în capitolul introductiv, cum că „o istorie a folcloristicii românești nu poate fi scrisă fără cunoașterea aprofundată a activității efectuate de un număr de folcloriști de seamă" (p. 7), V. Alecsandri, B. P. Hasdeu, T. T. Burada, S. Fl. Marian, Gr. G. Tocilescu, A. Lambrior, M. Gaster, G. I. Pitiș și D. Stăncescu.

Fiecare dintre ei beneficiază de studiul contribuției pe tărîmul folcloristic, conexat cînd este cazul cu date biografice sau cu referințe la opere din alt domeniu, cînd acestea sînt necesare pentru lămurirea operei folcloristice (T. T. Burada, S. Fl. Marian, Gr. G. Tocilescu, A. Lambrior, M. Gaster, G. I. Pitiș, D. Stăncescu).

Toate capitolele se încheie cu o bibliografie concepută destul de larg, care include și lucrări din domenii înrudite ; în felul acesta contribuția autorului la mai buna cunoaștere a activității folcloriștilor studiați tinde să devină cît mai completă.

Rostul studiilor, de a defini ce aduce nou fiecare dintre personalitățile înfățișate, și prin aceasta dezvoltarea științifică a cercetării folclorice românești, este împlinit și îmbogățit cu corectări de istorie a folcloristicii ce reprezintă contribuții științifice demne de reținut. Este cazul capitolului intitulat : *Vasile Alecsandri și poezia populară românească* (p. 15—36), unde, alături de sublinierea meritelor poetului ca „descoperitor și valorificator al capodoperelor folclorului românesc", este revizuită ideea acreditată conform căreia ar fi intervenit în creația populară, mistificînd-o. Arătînd că Alecsandri nu a cules folclorul numai pentru a fi în conso-

https://biblioteca-digitala.ro

nanţă cu moda romantică a epocii, ci şi pentru că se simţea „implintat cu toată fiinţa lui într-o creaţie de mare valoare artistică" (p. 21) şi îl înţelegea într-un fel ştiinţific, modern, preconizînd culegerea de variante [1], I. C. Chiţimia susţine că modificările existente în ediţia din 1866 a *Poeziilor populare ale românilor*, faţă de ediţiile din 1849—1850 şi 1852—1853, se datorează întrebuinţării a noi variante populare şi nu intervenţiei culegătorului (p. 24—33). Pentru a proba cele spuse, d-sa coroborează diferitele versiuni; din mai multe variante, poetul a publicat cînd unele, cînd altele, „îndreptările" fiind minime, de ordin formal, nealterînd fondul şi structura pieselor folclorice [2].

În timp ce V. Alecsandri a valorificat pe plan literar şi a făcut cunoscută şi dincolo de hotarele ţării creaţia noastră populară, B. P. Hasdeu, venind cu o multilaterală şi temeinică pregătire, pune bazele unei interpretări ştiinţifice la nivel european a materialului folcloric românesc. Studiul despre *B. P. Hasdeu şi problemele folclorului* (p. 37—72) analizează metodic şi foarte documentat premisele acestei întreprinderi, subliniind importanţa influenţei şcolii folcloristice poloneze şi a democraţilor revoluţionari ruşi în activitatea ulterioară a savantului. La baza acestei activităţi a stat înţelegerea folclorului „ca un fond viu de psihologie şi de viaţă socială a poporului". Acest fond cultural autohton este o permanenţă în optica cercetărilor comparatiste ale ingenioaselor sale construcţii şi demonstraţii istorice, lingvistice sau folcloristice şi atestă lărgirea sensului conceptului de folclor pînă la a înţelege prin el orice are contingenţe cu viaţa şi cultura poporului [3].

De la micile studii comparatiste şi pînă la *Cărţile poporane ale românilor în sec. XVI, în legătură cu literatura poporană cea nescrisă*—vol. II din *Cuvente den bătrîni* (Bucureşti, 1879)—sau *Etymologicum Magnum Romaniae*, în care este expusă originala sa teorie asupra originii basmului (t. III, Bucureşti, 1893, col. 2596—2652), Hasdeu a avut voinţa să caute şi să lămurească acest fond autohton. Dacă teoria originii basmului în vis este fantezistă, studiul asupra structurii şi stilisticii basmului constituie o contribuţie ştiinţifică, ca şi ideea circulaţiei valorilor folclorice sau a procesului de adaptare a cărţilor populare scrise pe baza elementelor folclorice.

După B. P. Hasdeu, un alt cercetător de fond vechi folcloric ni-l prezintă studiul *T. T. Burada, folclorist şi etnograf* (p. 73—158). Acesta ne este înfăţişat ca un original, în a cărui viaţă, plină de peripeţii întîmpinate cu seninătate şi povestite de el însuşi cu umor, preocupările de ordin folcloric au fost încununate de succese importante. Prin intermediul muzicii — era un bun violonist — se apropie de cultura populară românească, şi tot ea îi va înlesni cercetările etnografice şi folclorice peste hotare, la grupurile de români de peste graniţă. La Burada conceptul de folclor se lărgeşte, cuprinzînd alături de cultura spirituală şi pe cea socială şi materială.

Beneficiind de o temeinică cultură, clasică, ca şi de un gust sigur, el descoperă valoarea estetică şi stabileşte locul în rîndul celorlalte producţii folclorice al bocetelor, punînd în evidenţă o nouă specie folclorică. El descoperă şi *Cîntecul bradului*, ca şi *Cîntecul cununii*, într-o călătorie în Transilvania, în 1880, şi tot lui îi revine meritul întreprinderii primei cercetări folclorice de tip monografic, ale cărei rezultate le consemnează în lucrarea *O călătorie în Dobrogea* (Iaşi, 1880) şi în care atestă şi descrie obiceiul Caloianului, reluat într-un articol din 1904 („Arhiva", Iaşi, XV (1904), p. 437—477). În sfîrşit, în vol. I din *Istoria teatrului din Moldova* (Iaşi, 1915), face o adîncită cercetare asupra dramaturgiei populare.

S. Fl. Marian (*S. Fl. Marian, valorificator al creaţiei populare*, p. 159—191) este intuit just şi caracterizat ca atare. Ca fiu de ţăran, „Marian purta cultura populară în minte, o stăpînea

[1] „Analele Academiei Române", seria a II-a, t. V, 1882—1883, p. 40, apud I. C. Chiţimia, *Folcloriştii şi folcloristica românească*, p. 34.

[2] Şi A. Fochi, deşi se îndoieşte de autenticitatea baladei *Mioriţa* publicată de Alecsandri, consideră că nici o modificare ulterioară variantei din 1848 „nu afectează fondul baladei" — privind varianta Alecsandri ca una din multele variante ale *Mioriţei*. Vezi *Mioriţa. Tipologie, circulaţie, geneză, texte*, Bucureşti, Edit. Acad., 1964, p. 207—211.

[3] B. P. Hasdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae*, t. II, Bucureşti, 1887, p. IX—XVIII.

https://biblioteca-digitala.ro

în accepţie exactă" (p. 10). Contactul cu ambianţa folcloristică a veacului se poate urmări destul de uşor : mai întîi, la exemplul şi sub prestanţa activităţii poetului V. Alecsandri, strînge poezie populară, pe care o „corege" ; mai apoi, sub influenţa şcolii Hasdeu, renunţă la asemenea practici şi se îndreaptă spre descîntece, proverbe, legende, obiceiuri şi ştiinţă populară, dînd în fiecare din aceste domenii lucrări deosebit de valoroase. *Cromatica poporului român* (Bucureşti, 1882), *Ornitologia poporană română* (Cernăuţi, 1883), *Descîntece poporane române* (Suceava, 1886), *Nunta la români* (Bucureşti 1890), *Naşterea la români* (Bucureşti, 1892), *Înmormîntarea la români* (Bucureşti, 1892), *Insectele în limba, credinţele şi obiceiurile românilor* (Bucureşti, 1903) transformă elementele de cercetare folclorică în „elemente de ştiinţă" (p. 185).

Gr. Tocilescu (*Activitatea de folclorist a lui Gr. G. Tocilescu*, p. 193—216), unul dintre elevii lui B. P. Hasdeu, încercînd să urmeze exemplul acestuia, a desfăşurat o bogată activitate ştiinţifică ca istoric şi arheolog, şi nu mai puţin însemnată pentru istoria folcloristicii. Primul eveniment important în această direcţie îl constituie înfiinţarea în 1882, împreună cu M. Gaster, N. Densuşianu şi P. Ispirescu, a „Revistei pentru istorie, arheologie şi filologie", la care au colaborat şi B. P. Hasdeu, T. T. Burada, L. Şăineanu, S. Fl. Marian, M. Canianu ş. a. Cea mai de seamă iniţiativă este însă pregătirea unui corpus folcloric românesc. I. C. Chiţimia ne dezvăluie cum a luat naştere şi s-a constituit în cele din urmă colecţia de *Materialuri folcloristice* (3 tomuri, Bucureşti, 1900). Folosind materialul obţinut printr-un chestionar (Hasdeu împămîntenise metoda încă din 1878), răspîndit în 1898, şi de către o echipă de 7 culegători pe teren (1897), Tocilescu l-a publicat întreg, fără să opereze în prealabil o selecţie riguroasă. Dacă din acest punct de vedere i se pot aduce obiecţii, colecţia „conţine *numai material cules recent* şi fixează, în forma ei, un moment folcloric, ceea ce este un punct pozitiv" (p. 207).

Despre Lambrior (*A. Lambrior, folclorist*, p. 217—272), care „a intuit şi a zugrăvit just o geografie culturală a poporului român, într-o anumită dezvoltare istorică" (p. 12), se afirmă că, „pe bună dreptate, învăţatul român a descifrat o vatră folclorică românească, cu o mare unitate în trecut, cînd fondul cultural era aproape acelaşi" (*ibidem*). Ideea unui sistem intern de cultură populară românească (p. 269) este foarte fecundă şi ei îi succedă cea a studierii sociologice a obiceiurilor, dar ea conţine şi teoria depăşită a originii baladei în mediul de curte feudală [4], teorie pe care autorul studiului nu o consideră ca atare.

M. Gaster (*Contribuţia lui M. Gaster în domeniul folclorului*, p. 273—326) rămîne în istoria folcloristicii româneşti nu atît pentru concepţia greşită pe care o pune în circulaţie prin intermediul *Literaturii populare române* (Bucureşti, 1883) — motivele folclorice au sursă livrescă —, cît prin lărgirea interesului pentru folclorul românesc în străinătate, pe baza materialului românesc folosit în numeroasele studii, ca şi prin semnalarea nenumăratelor raporturi dintre cărţile vechi şi folclor.

Contribuţia folcloristică a lui G. I. Pitiş (*G. I. Pitiş şi cercetările sale de folclor*, p. 327—370) ne apare cu atît mai substanţială, cu cît vine din partea unui om bine pregătit, care însă s-a limitat la o cercetare ştiinţifică strict regională, pentru a o putea realiza cît mai consistent.

D. Stăncescu (*D. Stăncescu, literat şi folclorist*, p. 371—387) interesează pe de o parte ca întemeietor — împreună cu librarul Carol Müller — al „Bibliotecii pentru toţi" (1885), pe de altă parte ca culegător şi povestitor de basme munteneşti, redate într-un grai foarte apropiat de cel autentic.

---

[4] Teoria, reluată de N. Iorga (*Balada populară românească, Originea şi ciclurile ei*, Vălenii de Munte, 1910, p. 26—27), apoi de P. P. Panaitescu (*Viaţa feudală în Ţara Românească şi Moldova (sec. XIV—XVII)*, Bucureşti, 1957, p. 531—532), este infirmată de cercetările mai noi. Vezi Al. I. Amzulescu, *Balade populare româneşti*, Bucureşti, 1964, p. 36—54.

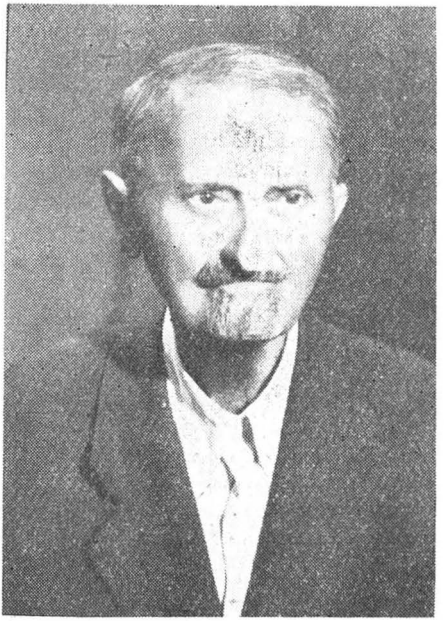
https://biblioteca-digitala.ro

Prin alegerea unor figuri reprezentative din istoria folcloristicii româneşti, prin datele minuţioase şi interpretarea lor într-un context organic, care reliefează întotdeauna contribuţia fiecăreia, volumul lui I. C. Chiţimia îşi atinge ţelul propus, împlinind o parte din nevoile resimţite în domeniul acesta de cercetare [5].

Radu Răutu

ION BÎRLEA (1883-1969)

În 1914, în urma unui zvon care se răspîndise dincoace de munţi, Nicolae Iorga se întreba contrariat, în „Neamul românesc": „A murit Ion Bîrlea?" Auzise şi G. T. Kirileanu, care, într-o scrisoare către Ion Bianu, deplîngea dispariţia prematură a folcloristului maramureşean şi-i propunea secretarului Academiei Române să-i dea manuscrisul colecţiei maramureşene a lui Ion Bîrlea spre a-i găsi un editor mai sigur, la Academie neîntrezărindu-se asemenea condiţii datorită războiului.



Dar Ion Bîrlea nu pierise. Ar fi fost o cruntă nedreptate. N-ar fi putut să-şi vadă editată importanta sa colecţie, care avea să apară în 1924 la „Casa şcoalelor" sub supravegherea mai mult decît prietenească a lui G. T. Kirileanu, căruia i-a purtat pînă la moarte o recunoştinţă profundă.

Fără îndoială, Ion Bîrlea a căpătat imboldul de a culege folclor chiar de la folclorişti din Maramureş, ca Al. Ţiplea şi Tit Bud. Trebuie adăugată însă şi influenţa ce o va fi suferit în timpul studiilor teologice de la Gherla, oraşul de pe Someş în care apăruseră colecţii folclorice

[5] Ulterior a apărut şi volumul lui Gh. Vrabie, *Istoria folcloristicii româneşti*, Bucureşti, 1968.

https://biblioteca-digitala.ro

şi reviste. In fluenţa trebuie să fi fost însemnată, credem noi, de vreme ce, după absolvirea academiei teologice, Ion Bîrlea nu se hirotoniseşte decît după patru ani, timp în care străbate tot Maramureşul şi-şi realizează colecţia folclorică şi volumul de *Însemnări din bisericile Maramureşului*, apărut în 1909 cu sprijinul lui N. Iorga, care-l prefaţează şi recenzează.

Cu colecţia sa Ion Bîrlea a reuşit să depăşească ceea ce se realizase înaintea lui şi să dea cea mai concludentă imagine a bogăţiei şi varietăţii folclorului maramureşean. Informatorii săi au fost ţăranii maramureşeni, vîrstnici şi tineri, pe care i-a chestionat direct, citorva epuizîndu-le repertoriul, din rîndul cărora şi-amintea mereu, cu încîntare, de talentul lui Toader Hoza Boicu şi al Ileanei Ardelean. Cînd a apelat la învăţători şi la oameni instruiţi, aceasta doar în cîteva cazuri, n-a făcut-o la întîmplare, alegîndu-i pe cei cu pricepere şi reală dragoste pentru literatura populară. Astfel, Vasile Şerban, învăţător din Săpînţa, răspunsese, aşa cum am constatat în manuscrisele de la Academie (mss. 4554, p. 404—406), la *Chestionarul* din 1893 al lui N. Densuşianu, în care se află şi cîteva răspunsuri ale lui Tit Bud.

Preot, Ion Bîrlea ar fi putut să elimine din manuscris o serie de cîntece în care sînt vizibile adesea atacuri la tagma sa. N-a operat modificări, fapt care recomandă grija sa pentru cea mai strictă obiectivitate. Nu pot fi de aceea depistate în colecţia sa cîntece „făcute". Această grijă pentru autentic, folcloric şi lingvistic, i-a sporit şi graţie exemplului nemijlocit al celor doi mari compozitori, Béla Bartók şi Tiberiu Brediceanu, pe care i-a condus prin satele maramureşene, înregistrîndu-le şi textele literare. Aceştia i-au adus mulţumiri sincere, primul în *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, München, 1923, al doilea în *170 melodii populare româneşti din Maramureş*, Bucureşti, 1957.

Mai amintesc şi de sprijinul moral pe care i l-a acordat lui Tache Papahagi, pe cînd acesta îşi realiza importanta monografie folclorică, etnografică şi dialectală *Graiul şi folclorul Maramureşului*, 1925. Mă refer la un articol din „Gazeta maramureşeană", în care Ion Bîrlea condamna manifestările ostile ale unor elemente faţă de Tache Papahagi.

Valoarea colecţiei lui Ion Bîrlea, bogăţia genurilor cuprinse, interesantele comentarii etnografice, glosarul erau argumente suficiente ca învăţaţi ca N. Iorga, Ov. Densusianu, V. Bogrea, A. Gorovei ş. a. să semneze bune aprecieri. Unele dintre aceste aprecieri le-a aflat Ion Bîrlea numai în anii din urmă, cînd le-am descoperit în timpul pregătirii ediţiei a doua a colecţiei sale [1].

Un titlu de cinste îşi făcea, perfect îndreptăţit, din aprecierea de care s-a bucurat din partea lui Béla Bartók. Acum, cînd venerabilul preot maramureşean nu mai e printre noi, îmi fac o datorie de onoare publicînd una dintre primele scrisori ale compozitorului maghiar către Ion Bîrlea. Ea este elocventă atît în ceea ce priveşte metoda colecţionarului maghiar, cît şi în direcţia sincerităţii şi preţuirii cu care se adresa maramureşeanului. Scrisoarea este inedită şi ne-a parvenit după ce încheiasem studiul introductiv la ediţia a doua. O reproducem în întregime, cu ortografia ei, după copia primită de la Budapesta:

Mult stimat Domnule Părinte!

Cum am scris în scrisoarea mea cea din urmă, voi pleca din Budapesta sara în de 14 Marti (Vineri) sara şi voi sosi la Siget Sâmbata la 1/2 10 dimineaţa.

Nu ştiu cum va fi mai bine (bun): să iau în Siget o trăsură sau să Dumnia voastră binevoiţi a lua o trăsură din Iod pentru mine, şi a o trimite la gară. Încă tot aceeaşi zi vreu să adun material folcloristic în Iod. Dumineca sau Luni putem să plecăm împreună într'alt sat.

[1] Ion Bîrlea, *Literatură populară din Maramureş*, ediţie îngrijită şi studiu introductiv de Iordan Datcu, cuvînt înainte de Mihai Pop, 2 vol., Bucureşti, E. P. L., 1968.

https://biblioteca-digitala.ro

Trebuie să studiez una după alta: ce cântă muierile bătrîne, ce cântă fetele ş'apoi oamenii bătrîni şi feciorii. (2. Seite)

Trebuie să cercetez: ce conecsiune au cîntecele de joc cântate din gură şi jocurile cântate din lăută (vioară). Prin urmare trebuie să ascult mai întâi câteva muieri bătrâne (mai bine în casa lor) ş'apoi câteva fete, apoi oameni şi feciori; tot în casa lor, căci acolo sânt mai voioşi şi liberi. Şi per urmă vreu să ascult un lăutaş cu un fecior care ştie bine să strige strigături la joc, ca să aud eu, *ce* şi *cum* să strigă la joc, când lăutaşul cântă din lăută.

...să află colinde în caz dacă acolo, bocete după morţii, etc. etc. şi acelea le voi nota. Mai avem destul tâmp ca să aşteptăm respunsul Academiei Române (3 Seite).

Să nu credeţi D. Voastră că eu ştiu că vorbi româneste: aceasta merge numai aşa încet. Dar Vă rog să vorbiţi cu mine dacă să poate mai bine româneşte. Această va fi mare folos pentru mine, fiindcă trebue să ascult cât să poate de mult limba voastră, dacă vreu să sfârşesc acest lucru mare, care l'am început.

Cu deosebită stimă

B.

Maramureşul îi mai recunoaşte însă lui Ion Bîrlea şi devotamentul constant cu care în ani grei a luptat pentru întărirea sentimentului naţional al ţăranilor maramureşeni, pentru ridicarea lor culturală. Pentru ei a înfiinţat la Ieud o bibliotecă, a condus la Sighet o gazetă de propagandă naţională, a fost neobosit conferenţiar, a scormonit arhive pentru a descoperi documente preţioase.

Venerabilul folclorist a apucat să-şi vadă ediţia a doua a colecţiei, pe care a apreciat-o entuziast. Era mulţumit că a apărut în decembrie 1968, cînd se împlinea o jumătate de secol de la unirea Transilvaniei cu ţara.

Rămăsese pînă în ultima vreme interesat de mişcarea culturală. Cînd l-am vizitat la spitalul Filantropia şi i-am spus că în curînd îl voi evoca la radio pe bunul său prieten G. T. Kirileanu, m-a rugat să-i precizez ziua emisiunii, pentru că va ieşi curînd din spital şi vrea s-o asculte. A ieşit însă din spital şi s-a stins în dimineaţa zilei de 13 mai 1969, în casa rustică de la Otopeni, unde fusese cotropit de zăpezi în iarna trecută.

În unele versuri la morţi, din Maramureş, se recomandă celui care pleacă să lase o „creangă de mălină" celor neconsolaţi de dispariţia sa. Ion Bîrlea ne-a lăsat o carte plină de aromele şi esenţele tari ale poeziei Maramureşului. Îi mulţumim!

Iordan Datcu

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR publică *studii și materiale etnografice și folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale și coregrafice. Revista pune în discuție, la rubrica *note și recenzii*, problemele actuale ale etnografici și folcloristicii și informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în țară și peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planșe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacție: București, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte,** 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX—începutul sec. XX),** 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română,** tom. II (inedit), ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, note şi glosar, de Ion Muşlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română,** 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Poveşti, snoave şi legende,** 1967, 491 p., 22 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din zonele Argeş şi Muscel,** colecţia „Studii de etnografie şi artă populară", IV, 1967, 279 p. + 5 pl., 40 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folcloriştii şi folcloristica românească,** 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK şi ANDREI BÎRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal,** ediţie îngrijită, cu studiu, note şi variante, de Adrian Fochi, 1968, 969 p., 63 lei.

Rev. etn. folc., tom. 14, nr. 5, p. 341—428, Bucureşti, 1969

I. P. „Informaţia" — c. 3682

43407

Lei 20.—